Editorial Universidad de Antioquia

# El arte: un paraje de decisión

## A propósito de Heidegger

Beatriz Bernal Rivera

Estética

Beatriz Bernal Rivera

# El arte: un paraje de decisión

## A propósito de Heidegger

Colección *Estética*
Editorial Universidad de Antioquia®

Colección *Estética*
© Beatriz Bernal Rivera
© Editorial Universidad de Antioquia®
ISBN: 978-958-714-773-5
ISBNe: 978-958-714-774-2

Primera edición: octubre del 2017
Motivo de cubierta: Paul Klee, *Heilige, aus einem Fenster [Santa, desde una ventana]*. Acuarela, tiza roja y tiza sobre papel sobre cartón, 29,2 x 20,8 cm, 1940, 56, Zentrum Paul Klee, Bern
Impresión y terminación: Imprenta Universidad de Antioquia

Editorial Universidad de Antioquia®
(574) 219 50 10
editorial@udea.edu.co
http://editorial.udea.edu.co
Apartado 1226. Medellín, Colombia

Imprenta Universidad de Antioquia
(574) 219 53 30
imprenta@udea.edu.co

Bernal Rivera, Beatriz Elena
El arte: un paraje de decisión. A propósito de Heidegger / Beatriz Elena Bernal Rivera. -- Medellín: Editorial Universidad de Antioquia; 2017.
246 páginas. - - (Colección Estética)
Incluye ocho reproducciones de obras de arte
ISBN: 978-958-714-773-5
ISBN: 978-958-714-774-2 (versión electrónica)
1. Heidegger, Martín, 1889-1976 – Estética. 2. Filosofía del arte. 3. Cézanne, Paul, 1839-1906 – Crítica e interpretación. 4. Klee, Paul, 1879-1940 – Crítica e interpretación. 5. Chillida, Eduardo, 1924-2002 – Crítica e interpretación. 6. Arte moderno. I. Título. II. Serie
LC B3279.H49
111.85-dc23

Catalogación en publicación de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

*La obra misma cumple ahora la tarea de*
*desplegar conjuntamente esa decisión por el Ser*

Heidegger, *Meditación*

# Contenido

**Ensayo preliminar** ..... xi

**Introducción** ..... xxv

1. **Estética o meditación decisional** ..... 1
   La concepción metafísica de la estética ..... 1
   Meditación decisional ..... 14

2. **El acaecimiento de la decisión** ..... 29
   Poetizar, pensar y política ..... 29
   La verdad es la no-verdad ..... 41
   Paul Klee y el otro inicio ..... 58

3. **El tiempo-espacio de la decisión** ..... 72
   La esenciación del Ser y el abismo ..... 72
   El paraje del instante de la decisión ..... 82
   La pintura abismal de Cézanne ..... 92

4. **Arte y decisionalidad histórica** ..... 111
   Decisión y separación ..... 111
   Decisión y negatividad ..... 121
   El arte: un paraje de decisión ..... 125

5. **Contienda de mundo y tierra** ..... 134
   Crítica a algunas interpretaciones ..... 134
   Fundamento heraclíteo y decisión ..... 149

6. **La plástica y la Cuaternidad** ..... 169
   La generación de parajes ..... 169
   Heidegger-Chillida: arte y espacio ..... 187

**Bibliografía** ..... 195

**Índice analítico** ..... 199

# Ensayo preliminar

## El arte en Martín Heidegger o una puesta en obra del paraje de decisión

Las conocidas tesis de Heidegger sobre el arte en la época de la reproducción técnica y su despliegue no esencial en la época contemporánea han dejado correr ya mucha tinta en el papel; tanto de especialistas, teóricos del arte como —y por qué no decirlo— de heideggerianos de tomo y lomo. Pero más escasas resultan, en cambio, aquellas investigaciones que recogen de manera verdaderamente acuciosa el interés del mismo filósofo a lo largo de toda su trayectoria por el pensamiento del arte moderno y contemporáneo, que tematizan además ciertos énfasis dados en la propia bibliografía esotérica de aquellos escritos que no fueran publicados en vida por el filósofo suabo-alemán. Se entiende: las obras que constituyen el aspecto grueso de su pensamiento histórico del Ser. Es por esto que consideramos este nuevo aporte en la investigación del arte, en nuestra lengua, un trabajo de una enorme e indiscutible originalidad, y que presumo —por lo anterior dicho— en su hondura teórica, todavía algo inédito para nuestro medio filosófico hispanoparlante, ya que contiene, o mejor, analiza un proyecto reflexivo de gran envergadura al interior de la obra filosófica aún poco conocida, y solo recientemente, del pensador Martin Heidegger. La mayor parte de la obra considerada y analizada de este autor tiene que ver con el segundo momento de su actividad filosófica, esto es, con el período que se conoce como del "segundo" Heidegger (W. Richardson), i. e., luego del radical viraje que ha dado el mismo pensador en el decurso de la problemática metafísica inicial de su pensar, aquella que va desde la renovada cuestión por el ser del ente *(Seinsfrage)* hasta el concreto despliegue del Ser *(Seyn)* en tanto que él mismo. Y es a partir de este mismo indagar ontológico desde donde nos interpela el trabajo de la autora de este libro. Tal, el tema que nos atañe ahora y que tendrá como fuente principal de su análisis la interpretación particular de la obra de arte como puesta en obra de la verdad, tesis que fuera intentada por Heidegger a partir de los años treinta, contraria por lo tanto a la antigua y la moderna tradición estética anterior —y la cual, estableciendo "un camino o modo esencial" "relevante" de "poner en

obra" la verdad del Ser—, constituirá en este tiempo el problema principal en la nueva orientación que va a tomar su obra y "meditación decisional e histórica" desde y hacia los entes, en un nuevo mundo posmetafísico. Un problema que se halla referido indudablemente al efectivo modo de darse del mismo Ser en la "obra de arte" y, en cierto respecto, más específico, a la "fundación" de una nueva existencia histórica del *Dasein* y su comunidad *(Volk)*. Se trata de un nuevo inicio en la historia del acontecer del ser occidental. La interpretación de ese segundo momento onto-histórico decisivo en la historia metafísica de Occidente y del desarrollo de esta cuestión esencial ha de pasar, entonces, también por la debida comprensión del Ser, entendido en su sentido singular como transitivo en tanto que *Ereignis*. Lo que desde un estudio bien riguroso de la obra del pensador se vendría manifestando ya desde mediados de los años treinta hasta el final de su obra. De cualquier manera, esta vendría a ser la materia fundamental del análisis de la obra de la autora: el arte y su exégesis heideggeriana con respecto al despliegue esencial del Ser dentro de los modos fundacionales de "poner en obra" su verdad, dicho así ya *grosso modo*. Originalísima hipótesis de obra, por el gran trabajo intelectual invertido en ella, pues nos entrega, a su vez, una selección y una interpretación de obras plásticas modernas que se han elegido rigurosamente para acompañar al análisis hermenéutico de los textos; no obstante, igual de efectiva resulta la mirada que escruta aquí la actualidad que pudiera tener el análisis heideggeriano para una teoría contemporánea del arte en la aún difícil época de la técnica moderna. ¿Cómo podría uno pensar el arte actual, visto desde esta mirada "esencial" y poética de la obra (o de esta noción) aparentemente superada, o incluso tildada ya de conservadora o neorromántica? Lo que supone una confrontación no solo del arte actual, en general, sino también con su permanente disolución en las prácticas artísticas contemporáneas, acciones político-sociales de formatos más dispersos, relacionales o culturales, quizás, que borran toda noción de permanencia o de estabilidad de la obra, que pudiera, por ejemplo, seguir considerando a la obra de arte en una todavía cierta autonomía, que garantice en la práctica actual aún esa antigua trascendencia de la obra de antaño.

En lo que sigue, tan solo intentaré destacar ciertos decursos de las tesis que aquí se presentan, que me parecen estar muy bien articuladas, así como logradas, y que discuten desde muy dentro de los textos la relevancia de esta exégesis del arte en Heidegger. La exposición temática que se hace en la interpretación del "origen de la obra de arte" va pasando así por una primera crítica del filósofo a la concepción metafísico-estética tradicional del arte (capítulo 1), muy presente en sus artículos sobre el "origen de la obra de arte" (en todas sus versiones), pero igualmente destacando otras obras como las lecciones de Nietzsche, de idéntica época, las cuales establecen y preparan el sitio o paraje ontológico que busca indagar y desarrollar esta interpretación para, a su vez, alcanzar la ansiada "superación y recuperación" de un saber específico (el producido por el arte) concebido desde la metafísica platónica hasta el presente con Hegel y Nietzsche, y proveniente también desde sus variantes históricas devenidas inapropiadas al final de la modernidad que ya habitamos. Una modernidad que, en su teoría del arte, impone una estética que

comprende al arte únicamente desde el sujeto; o ve en la "obra de arte" solo un objeto "capaz de suscitar sentimientos o sensaciones en un sujeto dispuesto hacia él". Ha interpretado a esta como un objeto capaz de gestar un goce o placer estético a una subjetividad en su relación con lo bello de la naturaleza y del arte. Solo que este "estado sentimental" *(Gefühlzustand)*, la vivencia suscitada, ha olvidado totalmente el ser "obra" de aquel objeto, su origen inicial anclado en el Ser en tanto que *alétheia*, esto es, en tanto que verdad de su puro acontecer. Recordar esto es instaurar tal verdad en un mundo esencial que es puesto a decisión por el mismo arte, así como también por otras fuerzas que "saben" y "deciden" al comienzo de la historia de Occidente acerca de lo esencial y de su relación con los diversos ámbitos del ente en su totalidad. Tema que se desarrolla ya en la segunda parte del libro en cuestión (capítulo 2). Heidegger critica la metafísica de Occidente, el acontecer de su historia, el olvido que cubre este primer inicio; en su interpretación estética de la obra de arte, la ausencia de lo inicial y la necesaria reiteración de la búsqueda de un origen del arte, como nuevo inicio y modo de instaurar o refundar el Ser en los entes fuera del ámbito de la vivencia. De allí la necesidad de un tránsito entre un primer inicio ya sido y acabado, y uno venidero dispuesto por pensadores-poetas y estadistas, que recuperen en su hacer la producción de ese otro inicio, la fundación de este nuevo origen decisional e histórico del Ser. Frente a la interpretación metafísica o estética de la obra de arte, esto supone reemplazar todo "estado sentimental" por una "meditación" acerca del origen de la obra de arte, por una que "prepare", así mismo, una decisión histórica transitoria.

La reflexión que se propone la autora es la indagación sobre el papel del arte y su preparación y actuación dentro del pensar onto-histórico *(seinsgeschichtliches Denken)* que el filósofo desarrolla en los años treinta, desde el esenciar del Ser *(Wesen)*, al comienzo, con sus lecciones primeras acerca de los himnos "Germania" y el "Rin" en la poesía de la madurez de Hölderlin; reflexiones sobre el arte y la política, y luego definitivamente con la crítica hecha a la historia de la metafísica occidental desde Platón hasta Nietzsche y la propuesta de otra forma de pensar que no reflexione más representativa —estética— o históricamente, sino que instale o abra un paraje de tiempo y espacio diferente para la posible instauración del instante *(kairós)* de una nueva fundación del Ser en la existencia del *Dasein* al final de la época de la metafísica moderna. Tal sitial o paraje *(Stätte)* del instante para ese otro inicio, para la nueva fundación del Ser, lo ha pensado Heidegger ya, en 1934-1935, de la mano de la poesía hímnica de Hölderlin. Y como primer apronte *(Vorbereitung)* al origen y meta del Ser, y como superación efectiva de la Historia de la Metafísica, nos propone primeramente acercarnos (oír) al poema del Rin. Pues el lugar desde donde habla esta poesía es el "Medio del Ser" *(Mitte des Seyns)*, el *mesotés* aristotélico, que es definitivamente el paraje metafísico en donde ha de ser establecida también la acción del Estado, el señalar del poema y el "ponerse en obra" de la genuina "obra de arte". Lugar para una fundación histórica, o despejamiento de otro inicio histórico del Ser del ente en su totalidad para la existencia auténtica del *Dasein* de una comunidad. En su poema, Hölderlin designa al poeta-creador como un semidiós que habita y

nos señala el lugar, el "Medio del Ser", desde donde han de enfrentarse hombres y dioses, y decidirse todas las relaciones "entre" ellos, en la apertura total del ente en el mundo. Ellos, los creadores, esto es: poetas, estadistas y pensadores, han de ser por propia naturaleza mediadores, es decir, los fundadores del *Dasein* histórico de un pueblo; que, a su vez, dice: los "verdaderos constructores de la historia". "Los poderes de la poesía del pensar y de la creación de Estado [dirá Heidegger citando al poeta] actúan, sobre todo en épocas avanzadas de la historia, hacia delante y hacia atrás, y en ningún caso son calculables". Y es a este actuar, aparentemente, a lo único que se le puede atribuir una grandeza.

Pero aquel "Entre" dado por los himnos, por el supuesto espacio necesario de referencia de los dioses a los hombres y de lo inverso, en el "Medio del Ser", aún no muestra el modo de su despliegue completamente, a saber, como ámbito de espacio tiempo, de Entre, en donde acaece-y-se-apropia el nuevo despliegue del Ser en tanto que *Ereignis* —como se muestra en los *Beiträge*—. Tal esenciación *(Wesung)*, ese darse ser en el "Entre" abismal fundacional como aparece con Hölderlin en sus himnos, ha de ser aclarada aun más; esto es, para alcanzar la relación del esenciamiento del ser con el *Dasein* en cuanto que "Medio" o lugar donde "se da" tiempo-espacio para que se llegue a instaurar la decisión sobre la verdad del Ser. Por lo tanto, lo dispuesto en este tránsito reflexivo hacia los *Beiträge* pone de manifiesto, precisamente, una co-originariedad que aquí se propone entre la esencia de Ser y el *Dasein* en su darse mutuo como ámbito en donde ha de acaecer-apropiarse la toma de decisión de la verdad, así como de preparar la "entre-idad" efectiva del pensar en cuanto tal. El detalle que entrega aquí este estudio analítico de la obra heideggeriana es relevante, porque define los pasos decisivos en la propuesta del filósofo para la meditación sobre el origen en la obra de arte, sobre la fundación del ser del ente, en su segundo pensar. De allí que no se hable más de "potencias creadoras" (que fundan el *Dasein* histórico de un pueblo) —como subraya el texto de las lecciones sobre Hölderlin en WS.1934/5—, sino de "modos o caminos" de "albergar la verdad del Ser en el ente", i. e., donde junto al poetizar, el pensar y la acción política, la religión y el sacrificio, se sitúa también al arte como una destacada vía de abrigar / cobijar la verdad en el ente, a modo de fundar la historia venidera. Concordando, así, con las tesis que relacionan las conferencias sobre el arte con el ensamblaje hecho de la historia del Ser de los *Beiträge* (Rimpler), de manera que solo restase articular aquí el texto de la "Superación de la metafísica" que fuera luego insertado en el libro *Vorträge und Aufsätze*, de 1954. Y desde este hallar abrigo en el ente que es el arte, construyendo o configurando, es que puede pensarse, según la autora, la esencia del arte como un tránsito a otro inicio de la historia, como "paraje de decisión" que provoque una conversión del hombre que lo empuje a anticiparse en un nuevo proyecto, donde sea posible trazar un horizonte que pueda realizar una futura transformación histórica.

En síntesis, vemos, en el desarrollo de los temas desde la crítica a la estética tradicional y su fundamento metafísico, un despliegue coherente e, igualmente, muy sólido del uso argumental construido en la interpretación de la obra de arte como paraje de decisión sobre la verdad del Ser. Ya que emprende, sin ir más lejos, una comprensión

muy precisa, así como discutible de la segunda obra principal de Heidegger (Pöggeler), lo que implica una maciza labor exegética dentro de todo, si se piensa que el mandato heideggeriano para el futuro de la *Gesamtausgabe* consistirá en revisar desde esa última obra, que quedara inédita en vida, el resto de la obra y su planteamiento acerca del Ser (Von Herrmann). De allí que sea notable que, cada movimiento dado por los *Beiträge*, en su hermética clave musical, y a la caza de los momentos decisivos del esenciar del Ser en su verdad, no sean sino reiterados aprontes de la presencia y ausencia del destino del Ser, que el filósofo busca abiertamente expresar. Presencia dual que ha de estar siempre ocultándose en el ente, como estar sujeto a un *Dasein* que ha de guardar estricta cautela en su actuar y su decir para no recaer en la verdad ya sida del ser de la metafísica. Porque Ser no acaece en sí mismo, sino en esa justa relación con el ente, en su abrigo y, no obstante, no puede menos que estar en cierta consonancia con el tiempo-espacio abierto en / por el *Dasein* como lugar del despliegue de la verdad del Ser. La verdad que ha de ser albergada entitativamente, en este período de su obra, y ser concebida en el ente cada vez como cosa, utensilio y obra, desde las conferencias sobre el arte, en sus lecciones dadas sobre la cosa (1935) y su relación con la verdad del ser en tanto cuestiones fundamentales de la metafísica occidental. Todas aquellas también determinaciones óntico-ontológicas entre ente y Ser que el pensador alemán coloca, nuevamente, en diálogo con los *Beiträge* y su siguiente obra *Besinnung*, al final de los años treinta, que nos dejan ya abiertos los nuevos horizontes interpretativos para la verdad de la obra de arte y el acontecer del Ser.

Porque el hilo conductor aquí sigue siendo "arte como acontecer de la verdad del Ser", separando esta interpretación estrictamente de toda otra que considere el arte mímesis, empresa cultural (liberalismo) o la pura actividad del espíritu (Hegel) en su concepción filosófica metafísica todavía. El ser en tanto *Ereignis* debe salir a la luz como puesta en obra de la "verdad del Ser" en la obra, en la apertura del ente, pero, igualmente, como han de indicar también los *Beiträge*, "en el despliegue de la mutua pertenencia entre hombre y Ser, en la transferencia y restitución del ente al Ser", tal es su tema. Y en este venir a aparecer de la verdad del Ser se instala esta en medio del ente, en una apertura dada recién por el ser-puesto-en-obra de la obra de arte, espacio despejado-y-libre para permitir que se haga presente recién en ella, en su puesta en obra, el ser del ente. La relación de la obra de arte (del ente obra) y el concepto de la verdad del Ser, empero, es aquí lo decisivo, pero entendido este último en tanto despejamiento y ocultamiento del Ser *(Lichtung)*. En adelante, lo que acometerá la autora será el dar un paso más en el acontecer de la verdad de la obra de arte, porque este inaugura una *apertura (Offenheit)*, pero una que requiere instalar también la verdad del Ser en el ente. Se trata, por ello, de un abrirse esencial en el medio del ente, que admite o no ese pro-ducir que trae a la luz, o deja que emerja algo en la presencia del ente. El traer que traiga expresamente delante de nosotros la apertura del ente, esto es, la verdad, lo hace en cuanto que obra, produciéndolo en la obra. Despejar la apertura (ser) del ente e instalar la verdad en el ente se da como una pertenencia mutua. Ambos movimientos no pueden ser concebidos el uno sin el otro —dirá la autora—: "la apertura necesita del instalarse de la verdad para

configurarse como lo abierto, del mismo modo que solo es posible el instalarse de la verdad en el ente, en ese espacio despejante que otorga la apertura; la obra de arte ofrece una apertura, un espacio despejado en medio de la contienda originaria *(Ur-Streit)* de la verdad, esto es, la que se da entre el des-ocultamiento y el ocultamiento del Ser". En todo esto, como *dixit* de la conferencia de arte, existe también una tendencia hacia la obra que le entrega a la verdad la posibilidad de ser ella misma en medio de los entes. Al parecer, existe una cierta proclividad de instalarse de la verdad del ser como obra de arte, y ello ahora por su modo destacado de alcanzar ese paraje de decisión que decide lo histórico o a-histórico de la verdad, permitiendo así fundar o no una nueva historia. El arte, luego, no puede ser entendido como estado sentimental sino *como* un acontecer y, en este acontecer, una disputa o litigio constante entre el despejarse y ocultarse del ser en el ente, o de la verdad como no verdad de abrigo del Ser en lo ente. Negatividad, sin embargo, que es siempre esencialmente constitutiva para la "esencia de la verdad" (no así de la entidad) y, por tanto, en ella se da la verdad del ser y no del ente, doblez dado en la verdad del Ser. La aclaración de la verdad y su carácter de no verdad atraviesa en este sentido los mismos textos analizados desde el "origen de la obra de arte" hasta los mismos *Beiträge*, dejando ver claramente la necesidad de analizar el ser de la obra, su verdad, desde la historia del ser o de la cuestión fundamental del Ser. Otro tema destacado, en este pensamiento onto-histórico, es naturalmente comprender el inicio como un abismo y la verdad de ese inicio en cuanto que extravío de la verdad en su despliegue esencial. Lo que vale, entonces, para el tema del abismo en el otro inicio y en su pertenencia al extravío esencial presente para la relación hombre-Ser desde su fundamento, i. e., un extravío que consiste en ese abrirse y ocultarse de la verdad del ser en una historia singular, única e inicial que se apropia y acontece desde él mismo en un encubrimiento del Ser que nos instala en el acontecer de la verdad como un rehusarse o desfigurarse suyo en el ente. La verdad, por lo tanto, entendida desde la obra misma en su darse y ocultarse de modo negativo y disimulado en el ente, y sustrayéndose a todo correlato o recta comprensión dada desde una subjetividad moderna.

La lectura de la "obra de arte" en Heidegger es aquí la de una obra abierta al misterio del "ponerse-en-obra la verdad" en su relación con el Ser *qua Ereignis*, pues está directamente asociada al problema de la verdad en tanto que investigación del dejar-ser de la obra misma. Este último nos separa —dirá la autora— de todo un dominio moderno del yo-sujeto o de su cotidianidad inmediata, permitiéndonos el ingreso al misterio del arte. Y pensando el instalarse de la verdad en el ente y la apertura que allí se da, es que puede pensarse entonces la esencia del arte como *Ereignis*, y leer el mundo abierto desde el "opus" primero del "Origen de la obra de arte" en el *concierto* dispuesto por los *Beiträge* que lo porta, articula y esclarece más tarde en toda su extensión. La discusión hecha aquí, con Protevi, Kern, Jähnig, Biemel, y Grossmann resulta muy efectiva, así como intelectualmente muy enriquecedora.

Dejo hasta aquí el análisis previo y preciso hecho sobre el tema del arte que expone la autora, para pasar a destacar un apartado más original que se desarrolla en lo que sigue. Me refiero al sugerente análisis de obras de arte de modernos como Klee, y

finalmente Cézanne, a partir de la teoría de Heidegger; pero analizadas desde las "Notas sobre Paul Klee" heredadas de Heidegger, y editadas en los *Heidegger-Studies* por Günther Seubold (y en traducción de la autora, en compañía de la historiadora del arte Margitta Freund). Y aquí es bueno destacar el énfasis puesto por la autora en que Heidegger no avanza tan solo meras interpretaciones que podrían pensarse del arte clásico griego o de una literatura alemana decimonónica, sino que también se adentra, como lo explica en sus apuntes sobre Klee y las reflexiones de Cézanne y el arte oriental, en un nuevo espacio de decisión de la verdad del Ser, esto es, en la época de su total olvido y abandono. A saber, en el época de la total falta de cuestionamiento del ente en su totalidad, al final de la modernidad. Por lo mismo, esta revisión del arte moderno debe ser hecha, como se dice aquí, también a la luz de la filosofía tardía de Heidegger (Seubold), y después de mediados de los años cincuenta. Una filosofía que ya admite, en estas Notas, que: "La tarea del futuro 'no es más' la instauración del mundo y el traer aquí de la tierra como se ha tematizado en el ensayo de la obra de arte, sino el 'conducir la relación desde la fuga del Ereignis'" *(Heidegger-Studien)*. No se opone, por tanto, a su visión sobre el "origen de la obra de arte", sino que recoge ahora la contienda o disputa entre tierra y mundo desde el sitio del despejamiento-ocultamiento abierto por la verdad del Ser, en los *Beiträge,* e interesado en la obra específica de dos autores modernos, solo que analizados desde una perspectiva no metafísica, puramente visual o mimética, que pone a una imagen en el lugar de la obra, analizando su sentido o significado más allá de la cosa ahí presente o de su apariencia. Se trata, más bien, de estados que van más allá de lo simbólico, para acceder finalmente al mundo que acontece y se abre desde la obra, o hacer la crítica efectiva del arte anterior para preparar el acceso a un arte en otro inicio histórico. Una preparación y un tránsito que han de cumplir ahora las pinturas de Cézanne y Klee, en palabras del mismo filósofo. Pues la transformación que ha de sufrir el arte habría sido preparada por Cézanne e iniciada, en definitiva, por Klee; algo tal vendría a ser lo que constituye al "gran arte", al que también pertenecerían ambos pintores (Pochon). El estado *(Zustand)* en que sus pinturas han de ser leídas, por lo tanto, no es aquel encuentro de un espectador ante su obra, sino el de una doble mirada a la obra partiendo tanto de ella como del espectador: "de la obra hacia el receptor y de este hacia la obra". Mirada *(Er-äügen)* que permite apropiar en el acontecer de su mirar algo que corresponda o se pertenezca con el acontecer dado en los cuadros de Klee; y ello, al incluirnos en su espacio decisivo de mundo, de la "cuaternidad" *(Geviert)*, lugar de configurabilidad o de encuentro entre mortales, divinos, cielo y tierra, en el acontecimiento-apropiador mismo. Queda claro que con estos dos nombres el arte es visto, pensado y realizado desde el acontecimiento-apropiador y ya no desde el ser del ente de la obra. El futuro del arte fluctuará entonces entre seguir concibiéndole desde su esencia metafísica, o que salte y se sitúe en un nuevo inicio de la historia del Ser entendido como el *Ereignis*.

Por otro lado, en su tercera parte, la obra se adentra quizás en uno de los nudos teóricos más duros existentes en los *Beiträge,* que es el parágrafo 242 y que guarda

estricta relación con el fundamento abismal del Ser, la verdad del Ser en cuanto que acontecimiento-apropiante, *Ereignis*. Fundamento que no es tal o no lo es en términos modernos de la metafísica del ser del ente, sino que surge desde el rehusamiento cavilante de su verdad, o acontecer. La discusión se lleva a cabo en sus detalles más precisos: en el espacio de tiempo o tiempo-espacio que ha de fundarse o debe ser dispuesto / abierto de antes, para la llegada de ese mundo, dispuesto por un abismo que solo así permite el despliegue esencial del Ser en tanto rehusarse que cavila en el fundamento-originario, que deja fuera al ser como fundamento *(Ab-grund)*, en el mismo abismo. Se sustrae en él la esencia de la verdad para permitir su acontecer histórico y el retraerse mismo del *Ereignis*, para que brille la verdad del Ser en su aspecto ocultante-despejante de su esenciación onto-histórica. Esenciación o *Wesung* allí, que es despejamiento, o la *Lichtung* originaria requerida para una nueva *parousía* del Ser. Funda su verdad en un acontecimiento-apropiador que desapropia a la vez, sustrayéndose de todo movimiento absoluto en actuar de su esencia. No lo pretende. Nada más alejado de este pensar que un nuevo principio, uno más para la Historia de la Metafísica. La discusión allí con Richard Polt, y la recepción anglosajona es radical, porque define una vez más la postura interpretativa de la autora, con Damir Barbaric también, en la posibilidad siempre de fundar ese nuevo inicio desde un espacio-temporal que ha de ser abierto primero en la fundación sin fundamento, en el mismo abismo que permita abrir y alcanzar ese tiempo-espacio para inaugurar un paraje nuevo de decisión para el arte presente en la época tardo-moderna.

La fundación del *Ereignis* no es, empero, una falta, una pérdida, algo negativo; sino asignación, donación de la esencia en la vacilación y oscilación de su sustraerse y retirarse. En ese doble signo del rehusarse y donarse de la verdad del Ser se obsequia y se retrae el Ser mismo. Con todo, queda claro, sin embargo, que *Ereignis* es el fundamento originario, sin el cual el abismo no puede ser pensado; él funda el ámbito de espacio tiempo, su unión y separación, siempre que se salte y arriesgue el primer inicio del pensar occidental. Se arriesga el ser del ente para ofrendar todo ente al Ser venidero. Ese abismo que acontece en el nuevo Ser es el que funda el ámbito de espacio tiempo que será el sitio o paraje de decisión de la verdad del Ser. El *Ereignis* está vinculado de lleno con la decisión del otro inicio de la historia. Ese ensamble de tiempo-espacio, en el *Ereignis*, es el viraje-pivote que lo articula todo, el temblor del ser, su clamor y pertenencia, el abandono y hacer señas, en general, la oscilación en los contrarios que admite el viraje de él cada vez. Es este mismo. Y en ellos siempre (es de relevar) se muestra una variante espacio-temporal que admite un componente de espacio y otro de tiempo, instante-paraje, arrobamiento-encanto, pero desde un espacio y tiempo diferentes, más oculto: "el espaciar de la vacilación y el temporalizar del rehusamiento" desde donde provienen todas las dualidades presentes en el abismo del *Ereignis* y que se han de retrotraer, en definitiva, al despejamiento y la ocultación original de la verdad conservados en cada escisión del Ser en su no-Ser. Solo en el ocultarse dado en la retención *(Verhaltenheit)* como temple fundamental del hombre accederíamos, entretanto, a esa abertura en la que se abre el misterio del abismo del Ser, del rehusamiento en la intimidad de su asignarse y obsequiarse de su esencia

misma. Abismo que es igualmente hendidura, disociación del Ser, en la intimidad de sí mismo y que aparece en la insistente oscilación del viraje del *Ereignis*. Digno de destacar aquí es la discusión de la autora con Coriando, así mismo con Polt, en rigurosa y fina lectura de los intérpretes (se incluye Rimpler) tanto como la realizada sobre aquellos nudos teóricos más duros de los *Beiträge*, como son, por cierto, las exposiciones sobre el despliegue del abismo en su vacilante rehusamiento o acerca del vacío tempo-espacial resultante; así mismo, de la manifestación de la penuria y su necesidad en la época del total abandono del Ser, de la señas *(Winke)* como huellas y resonancia del vacilante rehusamiento abismal en lo esencial del temple básico del *Dasein*. El tema principal es, más bien, la forma de entender este nuevo ámbito tempo-espacial para la decisión, un instante tempo-espacial que se abre en un afuera decisional del ser y que difiere bastante de la reflexión hecha por el primer Heidegger con el tiempo y espacio en *Sein und Zeit*. Tiempo, que no puede significar aquí ni la continuidad de los éxtasis de un yo entitativo, ni mucho menos el espacio visto desde una espacialidad objetivo-cósica, como se dejaría derivar de la metafísica de Platón hasta Nietzsche. Los *Beiträge* superan este impase desplegando la verdad del Ser *als Ereignis*, como fundamento originario que en su salto al vacío del oscilante viraje fundaría el tiempo-espacio en donde acontece el paraje del instante. Es ese ensamble último, lo difícil de reunir es la fundación que produce el *Ereignis* que junta el tiempo-espacio de tal esenciar como paraje del instante para una decisión histórica del Ser. La verdad se espacia en el paraje, se temporaliza en el instante fundándose *Dasein* y Ser en un tiempo histórico augural y único de decisión por el Ser en la dualidad íntima de su verdad y no-verdad en el abismo. Dualidad *(Zwiefalt)* que es una unidad ensamblada, pero que logra un temporalizar y espaciar diferenciados en el abismal rehusamiento del *Ereignis*, en un arrobar *(Entrücken)* que nos conduce "fuera de sí" en su movimiento en tanto que esencia del tiempo, y en un encantar *(Berücken)* que nos trae hacia sí, en un movimiento contrario en tanto que esencia del espacio. Tanto tiempo como espacio se muestran, de este modo, en esa dualidad del esenciar del fundamento como abismo, despliegue simple de la verdad del Ser.

Muy sugestivas, como relevantes, resultan ser, por otra parte, las indicaciones dadas sobre Cézanne, las que tratan sobre unos espacios del arte heideggerianos poco analizados y bastante nuevos para cierta recepción; y, por lo mismo, ilustradores del tiempo espacial de ese sitio decisional y al cual podría estar indicando también su ocupación con la pintura tardía de un Cézanne, en la necesidad de cuidar el sitio de surgimiento de la verdad del Ser, en el abrigo / cobijamiento *(Bergung)* del "ser" de la obra de arte (en el ente) y lo abierto por ella. El acontecer de la pintura ha de ser pensado, en el decir mismo de Cézanne, en paralelo a lo pensado por el filósofo, es decir, "un pintar el espacio y el tiempo para que (ellos) pasen a ser las formas de la sensibilidad de los colores" (Joaquim Gasquet, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo)*. De esa forma, la montaña de Sainte Victoire aparecerá en su colorido viva y nueva en todo el entorno que la rodea: el mundo de Aix en Provence, y su origen montañoso incierto que permite el emerger del rasgo abismal, del vacío, como ha quedado dicho más arriba. Lo que admite, de ese modo, un vínculo con

el arte moderno más tardío al parecer, y que surge en Heidegger por la época de su ocupación con Rilke en 1946, y sin embargo es muy relevante para su filosofía del arte o, si se quiere, para la meditación moderna del arte plástico de la primera mitad del siglo xx, reconocido recién en años muy posteriores, al decir, como vemos en Fédier, Boehm, Young, Jamme, Coutagne, entre otros. La obra describe con precisión, y muy bien, esa "condición de acontecimiento súbito dispuesto a retraerse y a regresar cada vez", en la pintura tardía de Cézanne, en el tardío y más originario afán con el arte plástico del pensador alemán. Notable parece ser, que la crítica y revisión al pensamiento que aquí se hace, recoge aquello respondiendo casi siempre a un método riguroso que permite intercalar, acto seguido, una propuesta de interpretación nueva sobre estos temas con una hipótesis penetrante y acorde a lo pensado. La exégesis de los textos revive así el pensamiento de estos textos, y poemas, a veces mudos, desde una visión estrictamente academicista. Es posible que esa relación de pertenencia existente entre pensar y poetizar, en Heidegger, sea una de las cosas más peligrosas de establecer cuando no se busca meramente igualarlos esencialmente en su pensar, en lugar de reflexionar esto "mismo" desde donde provienen el pensar y el configurar *(Bilden)*, i. e., desde la simplicidad *(Einfalt)* de su "aparecer". Para ello requerimos doblemente un demorarnos un poco más en el pensamiento y en el lenguaje original, de allí que las traducciones propuestas en este trabajo agregan, a su vez, un detalle no minúsculo y que no pasa inadvertido si se conocen ya las traducciones rápidas en el campo de la filosofía y de la poesía; y que no siempre ayudan a alcanzar ese espacio que buscan tanto pensador, poeta y pintor: "dejar ver", "visibilizar" o "realizar", si se quiere. Y ¿por qué —se pregunta la autora— se ha dado este cambio entre poetizar y configurar, en los poemas sobre Cézanne, en los años setenta? ¿No son poetizar y configurar, formas vecinas del pensar? El problema inmediato, en este punto, recoge también y evoca la vieja querella entre antiguos y modernos, pero en la crisis del lema horaciano del *ut pictura poiesis;* pues, según nos enseña el poeta latino: "La poesía es como la pintura: habrá una que te cautivará más si estás más próximo, y otra si estás más alejado. Esta ama la oscuridad, esta otra quiere ser vista a plena luz, ya que no teme la mirada severa del crítico (Horacio, *Ars Poetica)*. Importante es aquí permitir "ver" la presencia de las cosas, su realización, o bien, haciendo la defensa de las cosas ante el actual mundo técnico (Grossmann). Tanto poesía como pintura configuran lo mismo que el pensar, permitiendo la visión de aquello que aparece sin querer imponer de antes un esquema, una forma, una mirada. Los cromatismos de Cézanne, su "pensar con los ojos", provocan esto. Cuando se trata de gran arte, solemos instalarnos sobre algo nuevo, se nos configura algo nuevo. Se permite "ver" el acontecer de un tiempo-espacio originario, del paraje para una decisión nueva sobre la verdad del Ser en la historia de Occidente, pero únicamente si sucede que se "haga visible" esta para una comunidad y existencia humana en el aquí y el ahora. Esta cercanía *(Nahe)* de los creadores entre sí, no habla lenguajes iguales, efectivamente, pero refiere un saber que oye en su formato o lenguaje lo mismo, el saber del *Ereignis*, la simplicidad en la presencia de lo presente, o del aparecer del mismo acaecimiento-apropiador.

Luego, en el capítulo 4, el texto analizará el vacío tempo-espacial como el paraje del instante de una decisionalidad histórica del Ser; la pregunta allí, por cierto, debe ser, tal como afirma nuestra autora, la cuestión por "la esencia de la decisión en tanto que escisión o separación, y en su despliegue interno en tanto negatividad". Lo primero indica que la decisión provoca separar el primer inicio del espacio nuevo que ha de abrirse o venir; enfrenta la pregunta fundamental con la otra, conductora de toda la metafísica occidental, pero también separa un pensar en tránsito que inaugura el abismal espacio de tiempo de la verdad del *Ereignis* en el *Dasein*. En el mismo despliegue de la separación, escisión, se presenta la "negatividad" (cfr. Rosales, Onetto) que desde 1929 domina la *Kehre* como espacio de la verdad del Ser, en este pensador; la verdad entendida aquí como escisión de Ser y no-Ser en un mismo espacio de relación y manifestación. Lo provocador de este "no" de la verdad o del Ser mismo tiene que ver con la presencia de un darse y retraerse efectivo del Ser, a la vez. Retraerse de la esencia que deja al pensar metafísico cedido a su negligencia e impotencia íntima primera: no puede pensar el Ser en su verdad. La fuerza de un no originario busca crear así una otredad, pero así mismo los espacios de decisión, anteriores a cualquier lógica afirmativa posterior. No puedo extenderme ahora más en el comentario puntual ante un trabajo tan delicado en los procesos, sus detalles, sino únicamente indicar estos pasos, sin dejar de reiterar nuestra aquiescencia sobre las temáticas y los análisis descritos desde la segunda obra clave del pensador en los años treinta y su continuidad temática posterior en los años cuarenta y cincuenta, incluso en la apuesta literaria-poética en los setenta. Celebrando que su discusión y exposición nos resulta siempre aclaradora y pertinente.

La pregunta por el arte en cuanto decisión histórica en la época moderna se detiene allí en el libro *Meditación* (1938-1939), pues en él se destruye la presencia del arte en cuanto que "obra de arte" por la "maquinación" y la "vivencia" humana como resultado final de la metafísica de la modernidad tardía, mas proponiendo, a su vez, la idea de un arte venidero como un paraje de decisión. Cuando solo existen "instalaciones" insertas en el paisaje, espacios públicos, o bien espacios regulados por dispositivos planeadores y controladores, dirigidos por una organización incondicional, la pregunta que resta por hacer es si las producciones del arte, hoy, responden aún al ser obra de la obra de arte, o simplemente esto se acabó y no existen o pueden existir obras que abran nuevamente un mundo desde el arte. La autora cuestiona, efectivamente, si se puede pensar el arte moderno como una obra tal, es decir, a la manera del poner en obra de la verdad, otra vez, de preparar un ámbito de tiempo espacio de decisión por la verdad del Ser en el ser del *Dasein*, haciendo presente la fundación originaria como donación, fundamentación e inicio, a saber, recogiendo nuevamente la exposición dada en las conferencias del origen de la obra de arte a mediados de los años treinta (1935-1936).

En el capítulo 5, ya, este riguroso estudio continúa ligando el espacio del arte con la decisión histórica sobre la verdad del Ser. Lo visto allí es la "Contienda de mundo y tierra en la obra de arte", la "cuaternidad" como manifestación del ser del mundo en la brecha del ser dispuesta por la obra de arte como tal. Este carácter

decisional del mundo no habría sido acentuado lo suficiente en su concepto; el mundo contendría ya lo decisional en el espacio diseñado que es puesto en obra por el texto *El origen de la obra de arte* (1935-1936). El carácter decisional presente en el rasgo de la obra que libra una disputa (mundo) con el otro rasgo llamado tierra, que es lo oscuro cerrado del retraerse mismo del Ser. Y de nuevo la obra apunta a una recepción de autores completísima y actual que analiza alcances y limitaciones en este espacio teórico que la autora desarrolla como una tesis definitiva en la concepción del arte, en Heidegger (entre otros, son de mencionar: Grossmann, Gadamer, Harris, Protevi, Young, Pochon, Taminieux y O'Murchadha). Y la opinión fundada de la autora es que, efectivamente, los autores, en su mayoría, han dejado de lado ese litigio que decide el acontecer histórico del Ser presente entre mundo y tierra, esto es, entre la apertura abierta por el mundo y su retirarse de este en lo cerrado y oculto de la tierra, puesto que en su nombrar el mundo se asume siempre en las conferencias una referencia a la decisión histórica de un destino de un pueblo histórico. Téngase presente, no olvidemos, la situación del libro de la *Introducción a la metafísica,* que intentó sacar de su argumentación la comprensión histórica esencial del pensador por entonces, en su edición de los años posteriores a los cincuenta, siendo que su discurso remonta a las lecciones dadas en el semestre del verano de 1935, que supone un texto de un Heidegger bastante comprometido aún políticamente con la situación histórica de Alemania. El concepto de mundo es, como dice la autora acá, también, un concepto amplio "proyectado más allá de la obra, a las vicisitudes que le es dado afrontar al *Dasein* histórico". Destacado en la investigación de este capítulo, por lo tanto, es la referencia heraclítea al pólemos que encierra esa contienda dada en la obra de arte, en el surgir político del mundo, y donde se erigen todas las oposiciones propias de la existencia humana y que estarían siendo puestas siempre a decisión en una contienda de mundo y tierra: a saber, victoria o derrota, señorío o esclavitud, bendición o maldición. En *El origen de la obra de arte* tal contienda aparece instalada en la obra; los *Beiträge,* por otro lado, piensa ese despliegue esencial que es el Ser en tanto *Wesung,* como contienda de la verdad del Ser en su despejante como ocultante esenciamiento en la historia; por lo tanto, desde su condición originaria, en un paralelo evidente por naturaleza. El intento de exégesis de un autor plástico como Anselm Kiefer, analizando su obra de 1974, *Cielo y tierra,* resulta muy sugerente como explicación de una obra de arte, empero, una obra muy contemporánea, i. e., del arte neoexpresionista o neovanguardista de la segunda mitad del siglo xx, que resulta ya algo extraña al discurso del arte propio de Heidegger. Y pienso, ahora, en otra discusión sobre la pintura —que suena a recurso histórico— pero que nos sitúa: cuando en la academia francesa se discutía el eje definitorio para la pintura entre color *versus* dibujo, una larga y vieja disputa que proviene incluso del renacimiento; y teniendo esto en cuenta, habría que indagar, o preguntar a la discusión heideggeriana respectiva, si acaso no se estaría reviviendo la antigua discusión que entrega al color y la insinuada prefiguración el origen de lo moderno en la pintura, y releva así su representación a una creación particular y definitiva desde lo cromático, desde el color como "la esencia de la pintura" —en el

decir de nuestra autora—; o bien, si no lo relega exclusivamente a su materialidad, a veces, grotesca como sucede en Baselitz, Lüpertz, Immendorf, Penck, contendores coetáneos de Kiefer. Discusión que queda pendiente. De ello, sabemos, trata el relato de Honoré de Balzac, muy conocido: me refiero al clarividente texto, apreciado por Picasso: *La obra maestra desconocida.*

Finalmente, en el capítulo 6, el esmerado estudio de Beatriz Bernal recorre "La plástica y el habitar la cuaternidad": indaga por el nuevo concepto de "mundo" asociado a la plástica moderna que favoreció y consideró el filósofo a mediados del siglo recién pasado, con artistas que tuvo, además, oportunidad de conocer y con quienes dialogó acerca de sus obras en una experiencia directa, como por ejemplo Eduardo Chillida o Bernhard Heiliger. La nueva concepción del mundo como "cuaternidad" está leída aquí desde sus conferencias, *La cosa* (1949), *Construir, habitar, pensar* (1951) y *Poéticamente habita el hombre...* (1951), pero haciendo el arco desde su primera interpretación partiendo de la analítica al espacio dado de los *Beiträge.* Heidegger comprende luego el "mundo", en los años cincuenta, como aquella reunión de cuatro regiones: cielo, tierra, divinos y mortales, en la simplicidad de la "cuaternidad", y ello en la medida que el hombre "habite poéticamente" —al decir de Hölderlin—, esto es, cuando deja-ser a las cosas en su cercanía, sin imponerles su ser o pensar, sino habitando en la reunión de los cuatro desde donde surgen las relaciones, o sus religaciones con el ser de cada una de ellas, de las demás cosas que hacen un tal tejido: mundo. Cada cosa, construcción de lazos que el mundo reúne y se da en el *Dasein* que lo aprende, en el habitar humano que recoge el acontecer del mundo como "cuaternidad". La tesis del capítulo consiste en ver cómo subsiste la noción del *Ereignis* en el reflejarse de la cuaternidad, en el juego apropiador-despejante que juega reflejándose apropiando y desapropiando cada cosa de su región, en la simplicidad de la unidad de la cuaterna; en el reflejo, por tanto, de las cuatro regiones del mundo entendidas como este *Geviert.*

La lectura parte del texto: *Construir, habitar, pensar* para perseguir desde ahí ciertas pautas sobre el espacio en su relación con la cuaternidad, llegando luego a los escritos de los años sesenta: *Observaciones relativas al arte, la plástica y el espacio* (1962) y *El arte y el espacio* (1969). La hipótesis inicial que se analiza allí dice: "la obra plástica no ocupa un lugar en el espacio sino que ella misma es un lugar *(Ort),* que permite espaciar un paraje *(Stätte),* el que a su vez otorga espacios *(Räume),* dentro de una frontera". Donde se ve ya que no es el espacio absoluto "cartesiano" el que nos definirá los espacios, sino los lugares los que han de generar definitivamente los espacios. Habitar en la cercanía de las cosas no supone, sin embargo, des-alejarlas, como lo hace desde hace mucho el mundo moderno; sino cuidarlas en su ser, habitar esa cercanía. En la medida que las cosas son cosas vemos su carácter cósico o el ser que hace cosa a las cosas. Cuidar ese "hacer cosa" de la cosa permite habitar al hombre en la cercanía de mundo como cuaternidad. Nos acerca ello la lejanía de tierra y cielo, de divinos y mortales; recoge su permanencia y nos acerca a unos con otros. La conferencia de arquitectos, en Darmstadt, agrega que el habitar presupone un residir o morar en las cosas. Residiendo se habita en la cercanía de las cuatro

regiones del *Geviert*. La esencia de la cosa religa, por lo tanto, las regiones de mundo, no es más ese soporte de propiedades, como se la ha entendido de antaño. El hacer cosa reúne o coliga los cuatro ámbitos haciendo acaecer su cuaternidad en el *Dasein*. El coligar es acontecer que apropia los cuatro ámbitos en la residencia o estancia *(Aufenthalt)* del hombre en la cercanía de las cosas, al igual como ellas acogen esa residencia en la cuaternidad. Las cuatro regiones así se pertenecen y confían en esa cuaternidad. La autora nos presenta acá una muy sugerente interpretación de la "cuaternidad" desde la fuga-ensamble de los *Beiträge* que hace bastante sentido con el estilo del pensar y su cercanía e innovación histórica posterior de su lenguaje: le da una fuerza inusual, y analiza el espejeante acontecer de los cuatro como un acontecimiento que apropia y entrega-despeja el lugar respectivo de cada uno en sí mismo y con los otros. Mas sin poder desarrollar esto aún más, diré solamente que esta segunda y última parte es de mucho interés actual y precisaría un punteo más en detalle de aquellos presupuestos cronológicos en la obra del pensador; su relato es de mucho interés para su debate: la discusión de lo cósico, por ejemplo, puede aproximarnos incluso el tema del aura benjaminiano. La revisión de Mattei y de otros intérpretes, sugiere un confrontarse y discutir la continuidad de su pensar onto-histórico oculto de los años treinta con el pensamiento exotérico más poético del Heidegger posterior. Seguirá faltando, aún, una añorada edición crítica de toda esta obra. El análisis indagatorio del capítulo recurrirá, en su último tránsito —y nos parece buen cierre para la meditación hecha sobre el mundo visto desde el arte moderno—, a la gran obra de Eduardo Chillida, para corroborar esa idea de lugar: analizando dos obras posteriores a la muerte de Heidegger, que son *El Peine del viento*, ubicada en Donostia (1977) y *Elogio del horizonte*, en Gijón (1990). Ambas esculturas "corporizan", según la autora, la verdad del Ser, donde tampoco el vacío quedará excluido de su interpretación en la creación de lugares, parajes o caminos; espacios creados para el habitar poético y humano en el mundo. Cumpliendo ambos, pensador y escultor, respectivamente, con las prerrogativas esenciales de una obra de arte, cuales fueron: su construcción y poesía.

*Breno Onetto Muñoz*
Universidad Austral de Chile. Valdivia, 2017

# Introducción

En el título del presente libro, *El arte: un paraje de decisión*,[1] debe leerse "un" paraje, y de ningún modo "el" paraje, en cuanto lo indeterminado del "un" indica la singularidad del arte en medio de esos "pocos modos esenciales" del acaecer de la verdad considerados por Heidegger, a saber: el pensamiento o la meditación, la religión expresada en la proximidad del dios, la política o la acción que funda un Estado, el sacrificio esencial y su manifestación en la ofrenda. Está muy lejos de nuestra intención plantear el arte como el único modo posible de procurar un tránsito desde el "primer inicio" *(der erste Anfang)* al "otro inicio" *(der andere Anfang)* de la historia y, en cambio, defendemos la idea sobre la imposibilidad de pensar los modos mencionados participando en estado "puro" en el devenir histórico; estas potencias creadoras, lo advierte Heidegger en *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"* (1934-1935), pueden actuar una al lado de la otra, sin que en ocasiones pueda percibirse la influencia de su poder en la publicidad. Estos poderes poético-pensante-político pueden llegar a poseer una conexión interna que conduzca a la fundación de una decisión por la verdad del Ser y, con ella, a una transformación del *Dasein* histórico occidental. Según lo anterior, el poetizar o configurar del arte sería "un" paraje de decisión junto a otros parajes y actuaría en unión con ellos. No obstante, nos interesa plantear cómo en el pensamiento de Heidegger sobre el arte este siempre es nombrado como un modo "destacado" o "eminente" de acontecer la verdad al instalarse en ese ente que es la obra de arte.

Hemos extraído esta tesis sobre el arte como "un paraje de decisión" de algunas obras de Heidegger escritas entre la década de los treinta y la de los cuarenta, y

---

1 Este libro es el resultado de una investigación doctoral en la que realicé una pasantía de seis meses en la ciudad de Friburgo (Alemania) con el fin de consultar la bibliografía en alemán, francés e inglés en la biblioteca especializada sobre Martin Heidegger de la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Cabe anotar que en nuestro medio y en lengua castellana es escasa la bibliografía sobre los *Aportes a la filosofía*, lo mismo que acerca de las relaciones entre Martin Heidegger y la obra de los pintores Paul Cézanne y Paul Klee, expuestas aquí ampliamente. Por tanto, agradezco al DAAD y a Colciencias por brindarme las condiciones para dicha pasantía, sin las cuales no sería posible este libro.

en las que puede descubrirse un lenguaje común, cuya palabra fundamental es el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*, enlazada al asunto de lo que Heidegger nombra como la "*última decisión*" o "la más extrema decisión" por la verdad del Ser. Merced a la reciente traducción al español de *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"* (1934-1935), *Aportes a la filosofía* (1936-1938), *Meditación* (1938-1939), *La historia del Ser* (1938-1940) y *Sobre el comienzo* (1941), hemos logrado ampliar notablemente nuestra interpretación de las tres conferencias sobre el arte recogidas bajo el título *El origen de la obra de arte* (1935-1936). Aunque en estas conferencias Heidegger emplea la palabra *Geschehnis* para referirse al acaecimiento de la verdad, ya en el "Apéndice" —adicionado a la edición de Reclam de 1960— aparece la palabra clave de su pensamiento: *Ereignis*. Allí, Heidegger pone en cuestión la idea del arte hegeliana en el sentido de despliegue del espíritu absoluto, lo mismo que critica la posición de la empresa artística que lo determina como expresión de una cultura *(Kultur)*, y a ello contrapone su idea del arte: el arte es acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*.

Para la sustentación de la tesis acerca del arte como un paraje de decisión seguimos un orden interno que posee su propio rigor. En el capítulo 1, titulado "Estética o meditación decisional", planteamos cómo la crítica heideggeriana a la concepción metafísica de la estética, que va desde Platón hasta Nietzsche, no significa simplemente un dejar atrás las reflexiones pasadas orientadas hacia el "estado sentimental" del hombre suscitado por lo bello de la naturaleza y el arte, en cambio, sostenemos que tal crítica le permite a Heidegger introducir la pregunta por el arte en su relación de pertenencia con la pregunta por el Ser. Por eso, no es posible pensar la esencia del arte en Heidegger por fuera de aquello que constituye su única pregunta: la pregunta por el Ser. Lo anterior nos ha conducido a delimitar el ámbito en el que se mueve el pensamiento de Heidegger sobre el arte: ni historiografía, ni estética, ni filosofía del arte, ni teoría del arte, solo "meditación decisional sobre el arte". En esta se pregunta si el arte es hoy, o no, un origen y salto fundador de nuestra historia, o si puede llegar a serlo en el futuro. Lo decisional depende de si el arte continúa sujeto de las maquinaciones y vivencias de la época moderna o si la esencia del arte es "ese ponerse en obra la verdad"; en el primer caso, el arte continuaría soportando su esencia metafísica en el abandono del ser *(Seinsverlassenheit)*, donde nada viene a decisión; en el segundo, el arte sería origen y paraje de decisión hacia la fundación de la verdad del Ser en el otro inicio de la historia occidental.

En el epílogo de *El origen de la obra de arte* —incorporado en la publicación de 1950 en el libro *Caminos de bosque*— encontramos esta confrontación de Heidegger con la tesis acerca del carácter pretérito del arte en Hegel. Ante todo, pretendemos indicar cómo esta meditación decisional sobre el arte en Heidegger surge como respuesta a la sentencia lanzada por Hegel acerca del carácter pretérito del arte; tampoco desconocemos la validez que Heidegger, en cierta medida, le concede a dicha sentencia al confrontarla con el arte de su época. No obstante, nos inclinamos hacia la postura que él adopta cuando pone en cuestión el carácter definitivo del pensamiento hegeliano sobre el arte y prefiere ampararse en la fuerza del preguntar. Únicamente mediante la pregunta por el futuro del arte puede prepararse el ámbito de tiempo-espacio en

el que pueda llegar a acaecer otra esencia del arte, y donde el mismo arte pueda desplegar una decisión histórica por la verdad del Ser. En esta confrontación con la filosofía del arte de Hegel, Heidegger interpela si el arte todavía es o será un modo esencial y necesario de nuestro *Dasein* histórico. Esta pregunta tiene, ante todo, un sentido originario que, según Heidegger, requiere de un largo tiempo de preparación para que posiblemente un día pueda acaecer súbitamente en el "instante histórico del tránsito" un viraje *(Kehre)* en la verdad del Ser y, por consiguiente, en la esencia del arte. Pero si bien este preguntar no puede prometer ni garantizar el destino del arte, sí puede preparar el ámbito abismal de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* en el que el arte pueda devenir origen y fundación de la verdad del Ser en el *Dasein*, conjuntamente con los otros modos esenciales de la verdad.

Trazado el horizonte de una meditación decisional sobre el arte en el pensamiento de Heidegger, en el capítulo 2, "El acaecimiento de la decisión", intentamos pensar el desenvolvimiento de tal meditación a lo largo de su obra, cuyo comienzo puede situarse en *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*. Aunque en esta temprana obra Heidegger aún no ha introducido la palabra *Ereignis* y, en cambio, emplea la expresión "Medio del Ser" *(Mitte des Seyns)* dispuesto "entre" los dioses y los hombres, nos proponemos exponer su reflexión acerca de los creadores, el poeta, el pensador, el estadista y su participación en la fundación del *Dasein* histórico de un pueblo en cuanto son asignados por el "Medio del Ser". Sustentamos en este punto la idea heideggeriana: la única tarea exigida al arte, a la poesía y a la filosofía es la instauración del Ser. Pero no solo el "Medio del Ser" requiere de las potencias creadoras del pensar, el poetizar y la acción que funda un Estado para devenir fundación histórica, sino que estas potencias creadoras solo instauran el Ser en cuanto surgen del abismal "Medio del Ser". Y, ante todo, nuestro interés reside en poner al descubierto cómo el *Dasein* histórico occidental no es fundado a partir de lo puramente poético ni de lo pensante en estado puro ni a partir de lo puramente actuante, sino que su instauración proviene de la coopertenencia de los poderes "poético-pensante-político". En *Aportes a la filosofía* Heidegger, en lugar de hablar de "potencias creadoras", se refiere a los "modos y caminos" en los que el Ser se abriga en el ente. Destacamos en especial esta noción de abrigo *(Bergung)*, pues la "esenciación del Ser" *(Wesung des Seyns)* de ningún modo posee una existencia en sí; al contrario, ella es inseparable del abrigo de la verdad en el ente. En esta obra Heidegger piensa el *Ereignis* como el "Entre" situado en medio de los dioses y los hombres, pero antes que alcanzar su fundación en estos dos últimos, la alcanza propiamente en el *Dasein*.

Continuamos la tarea de pensar el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* planteando la relación entre arte y verdad. Si bien el arte es el acaecimiento de la verdad en Heidegger, tal verdad no debe asumirse en un sentido intemporal o supratemporal, sino histórico. La idea sobre la instalación *(Einrichtung)* de la verdad en la obra de arte expuesta en *El origen de la obra de arte* es, según Heidegger, la consecuencia del abrigo *(Bergung)* de la verdad en el ente, sin el cual es imposible pensar la esenciación del Ser. Sin desconocer que Schelling y Hegel se habían ocupado con anterioridad del asunto de la verdad en el arte, sostenemos que la verdad introducida por Heidegger

en la esfera del arte es una verdadera innovación al llevar la idea de verdad griega, ἀλήθεια, el despejamiento para el ocultarse a la experiencia del arte. En efecto, la contienda originaria de la verdad debe pensarse en Heidegger desde la relación conflictiva entre Ser y no-Ser, en la esencia del Ser mismo. Tal verdad siempre es su contrario, la no-verdad; este "no" de la no-verdad antes que referirse al lugar de una falta o carencia nombra la ocultación del Ser surgida al interior del desocultamiento.

Sin reservas, nos detenemos en la concepción de la verdad planteada como "extravío": la inclusión de la no-verdad en la verdad, pues la verdad es siempre su contrario, la no-verdad. Este "no" está muy lejos de significar falta o error; en cambio, se refiere a la disputa del combate entre el despejamiento y el ocultamiento del Ser, este último en su doble modalidad de negación y simulación. El acaecimiento de la verdad en la obra de arte se manifiesta a modo de un extravío, de una abstención acaecida en el seno mismo de su apertura, de él se origina el misterio y el enigma del arte. En *El origen de la obra de arte* esta es concebida al modo de un "Medio" *(Mitte)* despejante que abre un espacio de juego en el que se refugia o retira el ente; pero en el develamiento siempre hay simultáneamente un "no" proveniente del retraimiento del Ser. En especial, descubrimos en estas conferencias sobre el arte una idea fundamental que nos servirá para sustentar nuestra tesis acerca del arte en el pensamiento de Heidegger como "un paraje de decisión": en la verdad existe una "tendencia hacia la obra" *(Zug zum Werk)*.[2] Lo anterior se debe a que en el arte subsiste la mutua pertenencia entre el despejamiento de la apertura *(Lichtung der Offenheit)* y la instalación *(Einrichtung)* de la verdad del Ser en el ente.

El arte solo es "un paraje de decisión", según Heidegger, cuando se manifiesta como "ese ponerse en obra la verdad" en el otro inicio —esta idea central la expone ampliamente en *El origen de la obra de arte*—, en contraposición con el arte al servicio de las vivencias y maquinaciones que caracteriza el final del primer inicio o época del acabamiento de la modernidad. Tal confrontación surge como una decisión histórica en el ámbito del arte. No obstante, proponemos cómo esta es apenas una de las decisiones históricas señaladas por Heidegger en su libro *Aportes a la filosofía*, al lado de otras, a saber: la referida al hombre, a la verdad, a la historia, a la naturaleza y a la desdivinización del ente. Las anteriores son decisiones que dependen de una única fundamental: si la sustracción del Ser es definitiva y se permanece en el abandono de ser o, si, en cambio, el rehusamiento del Ser es asumido como una donación *(Schenkung)*. Para sustentar la idea del arte como *Ereignis* o acaecimiento de la verdad hemos acudido a la pintura de Paul Klee, pues para Heidegger esta lleva la semilla de la transformación de la esencia del arte en el otro inicio de la historia. En el camino hemos hallado el ensayo de Günter Seubold titulado: "Las notas sobre Klee heredadas de Heidegger".[3] Se trata

---

2 Cfr. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, Madrid, Alianza, 2001, p. 45.

3 Günter Seubold, "Heideggers Nachgelassene Klee-Notizen", *Heidegger Studies*, Berlín, Duncker Verlag & Humblot, 1993, núm. 9. Este ensayo fue traducido por la autora en compañía de la historiadora del arte Margitta Freund. Dicha traducción ha sido publicada en la *Revista Estudios de Filosofía*, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, junio de 2013, núm. 47, pp. 177-187.

de la primera publicación del contenido de unas notas de Heidegger escritas con su propia caligrafía en diecisiete hojas de formato mediano; allí, la palabra fundamental es la fuga del acaecimiento-apropiador en relación con el arte. Hay aquí una crítica a la esencia metafísica del arte, al contraponer al concepto de imagen la noción de paraje; las obras no son "imágenes, sino parajes".[4] Cuando se olvida el carácter de "imagen" que supone un "interlocutor ya dado", anota Heidegger, aparece una nueva relación entre el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* y la "mirada atenta" *(Erblickung)*, y de este modo se ingresa en una relación diferente entre obra y receptor; de la obra emana una mirada hacia el receptor y de este hacia la obra. Seubold hace una invitación a leer estas notas de Heidegger a la luz de su filosofía tardía, orientada hacia el pensamiento del mundo como Cuaternidad *(Geviert)*. Por nuestra parte, ofrecemos nuestra propia interpretación de dos de las diez obras de Paul Klee citadas por Heidegger en sus "Notas" y a las que volverá a aludir en su seminario *Tiempo y Ser* (1962), *Santa, desde una ventana* y *Muerte y fuego*, ambas creadas en 1940, el mismo año de la muerte del pintor suizo.

De conformidad con el orden interno mencionado, después del planteamiento del arte como *Ereignis*, en el capítulo 3, que lleva por título "El tiempo-espacio de la decisión", reiteramos la pregunta formulada por Heidegger acerca de si a la obra de arte le es dado crear el ámbito de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)*, es decir, el paraje del instante donde acaece la decisión por la verdad del Ser, pues en dicho ámbito reside la verdadera relación entre temporalidad y decisionalidad histórica. Pero antes de exponer la forma como la obra de arte permite la apertura de un "Medio" *(Mitte)* tempo-espacial en el que adviene una decisión histórica, debemos afrontar el asunto sobre la esenciación del *Ereignis* —expuesta en el parágrafo 242 de *Aportes a la filosofía*— y su acaecer en el ensamble de tiempo-espacio, cuya fundación proviene del abismo; este es, a su vez, el vacilante rehusamiento del *Ereignis*. Después de revisar las interpretaciones de Paola Ludovika Coriando, Damir Barbaric, Rüdiger Rimpler y Richard Polt, sostenemos la tesis acerca de la singularidad de la esenciación del *Ereignis* como el fundamento originario que en el salto a su oscilante viraje *(Kehre)* funda y, al mismo tiempo, no funda, reuniendo en él una serie de contrarios: tiempo-espacio, vacilación-rehusamiento, instante-paraje, arrobamiento-encanto. En contraste con el suelo firme y seguro del representar cartesiano, dejamos ver el carácter abismal de la fundación del *Ereignis:* el fundamento requiere el abismo y este no es posible sin el fundamento; por tanto, el abismo proviene de la esenciación originaria del *Ereignis* en su vacilante rehusarse *(zögern Versagung);* este último no puede asumirse al modo de una falta o carencia, sino que ha de experimentarse como la suma asignación o donación del Ser. Será necesario precisar cómo en el rehusarse del abismo se abre el vacío tempo-espacial, en tanto Heidegger identifica despejamiento y vacío. Este vacío de tiempo-espacio es el paraje del instante de la decisión por la verdad del Ser, esto significa que en el *Ereginis* está incluida la

4 *Ibid.*, 185.

decisión. El abismo procura la unión y separación del ensamble tiempo-espacio, se temporaliza en el instante *(Augenblick)* y se espacía en el paraje *(Stätte)*.

En el pensamiento de Heidegger, una obra de arte es "un paraje de decisión" cuando crea un abismo tempo-espacial, y en él se pone a decisión una verdad histórica. La pintura tardía de Cézanne tiene para él especial significación. Por eso, nos hemos internado en dos de sus últimas obras *La montaña Sainte Victoire vista desde Lauves* (1902-1906) y *El jardinero Vallier* (1900-1906) para descubrir en ellas la apertura de un ámbito de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* en el que se experimenta la sensibilidad de los colores. En la pintura de la montaña no solo se abre este vacío de tiempo-espacio, sino que ella misma está sostenida sobre él; en la pradera donde descansa la montaña aparecen zonas en blanco que confieren un rasgo abismal en el que se dejan atrás el tiempo y el espacio mensurables. La montaña es permanencia y devenir. De igual forma, en la pintura del jardinero la meditativa calma y los apacibles gestos son signos de la aparición de un tiempo-espacio en el que no se sabe si el jardinero medita en un espacio exterior o interior. Pero, si de un lado hemos acudido a las pinturas de Cézanne, del otro indagamos en los fragmentos donde Heidegger escribe sobre el pintor francés, y en los dos poemas que llevan como título "Cézanne", la versión de 1970 y la última versión de 1974. Estos dos poemas señalan la correspondencia en lo "mismo" del pensar y el poetizar, o bien, del pensar y el configurar. En este ensayo buscamos el lugar de correspondencia entre el configurar de la pintura de Cézanne y el pensar el Ser en Heidegger, y hemos sugerido su punto de unión en el *Ereignis*. El "puro aparecer" de las pinturas de Cézanne revela el acaecimiento apropiante del Ser *(Ereignis)*, y el pensar del Ser en Heidegger es una experiencia decisional por la verdad del Ser concebido como *Ereignis*. Esta correspondencia en el *Ereignis* se expresa en la relación entre la "realización" cezanniana, el "hacerse cosa" en el nombrar de Rilke, y aquello que Heidegger indica como transformación de la dualidad de presencia y presente en simplicidad, es decir, la superación de la diferencia ontológica a partir de la pregunta por el Ser.

Pero si Heidegger piensa el vacío tempo-espacial como el paraje del instante de la decisión, debemos en el capítulo 4, "Arte y decisionalidad histórica", preguntar por la esencia de la decisión en su despliegue externo en cuanto escisión o separación, y en su despliegue interno en tanto negatividad. En el primer sentido dejamos ver cómo la decisión es separación del otro inicio respecto del primer inicio, sin arrojar lo sido tras de sí, sino únicamente en su referencia expresa a él; lo anterior supone una confrontación de la pregunta fundamental *(Grundfrage)* por la verdad del Ser en el otro inicio, con la pregunta conductora *(Leitfrage)* por el ser del ente propia de la metafísica en el "primer inicio" comprendido entre Platón y Nietzsche. La decisión deviene separación en el tránsito *(Übergang)* del primer inicio al otro inicio, y en dicho tránsito se inaugura el abismal tiempo-espacio de la verdad del *Ereignis* en el *Dasein*. Hemos señalado que para el acaecer del tránsito se requiere del "paso atrás" *(Schritt zurück)*, esto significa, promover un movimiento de retroceso del pensar al primer inicio y experimentar una lejanía respecto a él. De otro lado, indicamos cómo en su despliegue interno la decisión es negatividad, pero esta no significa para

Heidegger carencia, falta o debilidad, sino asignación y donación de la verdad del Ser. Ante todo, pensamos la constitución interna de la decisión en su residir en el o-o *(Entweder-Oder)*, es decir, en la relación conflictiva entre los extremos del Ser y el no-Ser en la esencia del Ser mismo. En efecto, este litigio surge de la "intimidad del no" que separa y, a su vez, reúne en la unidad ensamblada del Ser mismo; el carácter de "no" del Ser hace posible que el Ser experimente en su seno el "no" y genere su otro, el no-Ser, deviniendo así el otro de sí mismo. Se trata de revelar la fuerza de este "no" originario en la esenciación del Ser, un "no" anterior a todo sí, creador de otredad y de espacios de decisión. Dejamos ver cómo esta "intimidad del no" ha permanecido desconocida y, por tanto, impensada en la historia de la metafísica, aunque esto no se debe, según Heidegger, a la negligencia del pensar metafísico o a su impotencia o incapacidad, sino al originario rehusarse del Ser.

La elucidación anterior sobre la esencia de la decisión por la verdad del Ser deriva en nuestra búsqueda en la pregunta por si la obra de arte hoy es instalación o si es posible que pueda llegar a transformarse en un paraje de decisión; ello viene justificado a partir de la meditación decisional introducida por Heidegger, donde la pregunta por el arte solo puede formularse al interior de la pregunta por el Ser. Para afrontar este asunto nos hemos internado en el parágrafo 11 titulado "El arte en la época del acabamiento de la modernidad" de su libro *Meditación* (1938-1939), pues en él Heidegger lanza una sentencia referida a la fase final de la época moderna en la que anuncia la desaparición de la obra de arte y la aparición de un arte dominado por la maquinación y la formación vivencial, pero al mismo tiempo propone la idea del arte como un paraje de decisión. La afirmación realizada por Heidegger en dicho ensayo es apremiante: en la época del acabamiento de la modernidad las producciones artísticas devienen instalaciones *(Anlagen)* insertadas en el paisaje, los espacios públicos y, en general, en espacios regulados previamente por un dispositivo planeador y controlador que obedece a una organización incondicional, última expresión del abandono del ser. En este orden instalacional solidario de la técnica y la historiografía impera una apariencia de decisionalidad en su afán por lo masivo y gigantesco, asumido como lo único válido, pero según Heidegger, este orden impide la apertura de verdaderos espacios de decisión.

Al igual que en sus "Notas" sobre Paul Klee, Heidegger se pregunta si realmente las producciones artísticas del presente son "obras", pues no parecen corresponder al ser-obra de la obra. Con todo, buscamos contraponer el planteamiento heideggeriano acerca del carácter instalacional del arte en la época del acabamiento de la modernidad con su pensamiento sobre la esencia del arte en tanto "paraje de decisión". Se trataría de pensar el arte que "se presenta" en la época moderna y el arte que "podría ser" conforme a la esencia del arte. Únicamente cuando el arte es "ese ponerse en obra la verdad" adviene un paraje capaz de preparar el ámbito de tiempo-espacio de la decisión por la verdad del Ser en el *Dasein*. Intentamos asociar esta esencia del arte como paraje de decisión con la idea del arte como fundación en un triple sentido, en tanto donación, fundamentación e inicio, expuesta en *El origen de la obra de arte*. Sustentamos así la idea sobre la tarea encomendada al arte

de desplegar una decisión por el Ser en la que acaece una remoción *(Verrückung)* de la esencia del hombre y una transformación de la historia.

El hilo que enlaza arte y decisionalidad histórica no se interrumpe en el itinerario de nuestra exploración. En el capítulo 5, cuyo título reza "Contienda de mundo y tierra", sostenemos que no se ha subrayado lo suficientemente el carácter decisional del concepto de mundo en *El origen de la obra de arte*, ese rasgo esencial de la obra de arte que libra una contienda *(Streit)* con el otro rasgo al que Heidegger denomina "tierra". Sustentamos nuestra tesis no sin antes confrontar a los diferentes intérpretes en lengua inglesa, francesa y alemana que se han ocupado expresamente de esta contienda de mundo y tierra acaecida en la obra de arte: Andreas Grossman, Hans-Georg Gadamer, Karsten Harries, John Protevi, Julian Young, Pierre Pochon, Jacques Taminiaux y Felix O'Murchadha. Así pues, presentamos los alcances de sus interpretaciones, pero también indicamos sus limitaciones. En nuestro concepto, la limitación fundamental de las anteriores interpretaciones —a excepción del tratamiento restringido de O'Murchadha— es el haber dejado de lado el asunto de la decisionalidad histórica, que comporta para Heidegger la apertura de un mundo en su retraerse en lo cerrado de la tierra. Nuestra interpretación, en cambio, muestra la relación íntima entre mundo y decisión histórica en el pensamiento de Heidegger, pues cada vez que en esta conferencia sobre el arte hace referencia al concepto de mundo lo asocia al surgir de las decisiones históricas en el destino de un pueblo histórico.

Lo anterior nos ha llevado a plantear que el concepto de mundo en su contienda con la tierra no puede restringirse a la obra de arte, sino que dicho mundo es proyectado más allá de la obra, a las vicisitudes que le es dado afrontar al *Dasein* histórico. En el instante en que la obra abre un mundo ofrece una decisión sobre las dualidades o contrariedades de la existencia: victoria o derrota, señorío o esclavitud, bendición o maldición. Estas dualidades, señaladas reiteradamente por Heidegger desde el inicio hasta el final de su conferencia sobre el arte, nos han llevado a descubrir un fundamento heraclíteo, el cual los anteriores intérpretes apenas mencionan sin detenerse a considerar la relación de la contienda de mundo y tierra con el πόλεμος de Heráclito. Con todo, en *Aportes a la filosofía* Heidegger piensa la esenciación del Ser como contienda de la verdad del Ser en su despejante ocultarse desplegado en la historia, y en *El origen de la obra de arte* plantea la contienda de mundo y tierra en su instalarse en la obra de arte. Pero este litigio presente al interior de la obra de arte solo puede pensarse a partir del combate primigenio de la verdad del Ser como disputa entre el despejamiento y el ocultamiento.

Nos ocupamos en el capítulo 6, titulado "La plástica y la Cuaternidad", del nuevo concepto de mundo introducido por Heidegger en su filosofía tardía, en especial en las conferencias "La cosa" (1949) (1950), "Construir, habitar, pensar" (1951) y "Poéticamente habita el hombre" (1951). Esta vez, Heidegger comprende el mundo como la unidad de las cuatro regiones, cielo, tierra, divinos y mortales en la simplicidad *(Einfalt)* de la Cuaternidad. Aquí destacamos cómo el habitar poético del hombre en la Cuaternidad es impensable sin el habitar en la cercanía de las cosas,

y planteamos el lugar elevado que él le concede a la "cosa" al retomar del antiguo alemán *thing* su significación de coligación; así, una cosa, una construcción, una obra de arte coligan el habitar del hombre con el acaecer de la Cuaternidad. Procuramos plantear que en este nuevo lenguaje Heidegger conserva aún su palabra clave, *Ereignis*, para referirse al "reflejar acaeciente" *(ereignende Spiegeln)* del juego de espejos *(Spiegel-Spiel)* de las cuatro regiones de la Cuaternidad. Tal juego no es alcanzar una mera imagen en el espejo, sino que él mismo es un acaecimiento apropiador, al que nombra "juego apropiante-despejante" *(ereignend-lichtenden)*. Pero si bien cada región es apropiada *(ereignet)*, también es desapropiada *(enteignet)* al deponer su singularidad para integrarse a la simplicidad unitaria de la Cuaternidad.

En este último capítulo nos interesa proponer una lectura que va desde "Construir, habitar, pensar" (1951), donde Heidegger traza importantes pautas para abordar el asunto del espacio en relación con la Cuaternidad, a sus ensayos posteriores titulados "Observaciones relativas al arte, la plástica y el espacio" (1962) y "El arte y el espacio" (1969). Abordamos la idea heideggeriana sobre el espacio: una obra plástica no ocupa un lugar en el espacio, sino que ella misma es un lugar *(Ort)* que permite espaciar un paraje *(Stätte)* y este a su vez otorga espacios *(Raüme)* dentro de una frontera. Aquí se pone en cuestión la noción cartesiana de "el" espacio, pues según Heidegger no es "el" espacio el que determina los espacios, sino que es el lugar el que genera los espacios. Para este propósito hemos acudido a la obra plástica del escultor vasco Eduardo Chillida, y nos hemos detenido en dos de sus esculturas emplazadas frente al mar: *El Peine del viento* (1977) y *Elogio del horizonte* (1990). Estas esculturas son un verdadero "corporeizar" la verdad del Ser en las que no podría dejar de incluirse el vacío como elemento fundamental en la creación de lugares, parajes, caminos, generando un espacio para el habitar poético del hombre en el mundo. En ellas se cumplen a plenitud las dos condiciones en las que coinciden Heidegger y Chillida, en relación con la esencia de la obra de arte: construcción y poesía.

# 1

# Estética o meditación decisional

## La concepción metafísica de la estética

La crítica al carácter metafísico de la estética no se halla en un tratado aparte de la obra completa de Martin Heidegger; no obstante, podemos encontrar referencias a dicha crítica en las tres conferencias tituladas: *El origen de la obra de arte* (1936), en los escritos recogidos bajo el título *Aportes a la filosofía (acerca del evento)* (1936-1938) y en su libro *Nietzsche I* (1936-1939), que, como puede constatarse, corresponden a una misma época de su pensamiento. Igualmente, en su legado existe un breve artículo titulado: "Zur Überwindung der Aesthetik. Zu 'Ursprung des Kunstwerkes'" ["Hacia la superación de la estética. Hacia el 'Origen de la obra de arte'" (1934)],[1] donde observamos cómo tempranamente aparece una crítica a la estética occidental orientada hacia el énfasis puesto en el "estado sentimental" del sujeto frente a lo bello de la naturaleza y el arte. La coexistencia de estos escritos en la década de los años treinta nos permitirá defender la tesis de que en el pensamiento de Heidegger la pregunta por el "origen" de la obra de arte no solo es indisociable de la pregunta fundamental por el Ser *(Seyn)*,[2] sino que desde su formulación inicial tiene como trasfondo una crítica a la concepción metafísica de la estética que, según él, se extiende desde Platón hasta Nietzsche.

Desde el comienzo, al preguntar por la fuente de la esencia del arte, Heidegger considera necesario orientar el camino a partir de la esencia de la cosa a fin de esclarecer la esencia de la obra de arte. En *El origen de la obra de arte* pone al descubierto una serie de atropellos interpretativos por parte de la metafísica respecto a sus consideraciones sobre la esencia de la cosa. En su indagación se encuentra con una concepción metafísica de la cosa en la que esta es comprendida como una "materia conformada", donde la consistencia de la cosa es atribuida a la materia y su configuración a la forma. Tal concepción constituye un modelo concep-

1 Cfr. Martin Heidegger, *Heidegger Studies*, Berlín, Verlag Duncker & Humblot, núm. 6, 1990, pp. 5-7. (Este breve artículo no ha sido traducido al español).

2 En lo que sigue distinguiremos entre el ser *(Sein)* del ente propio de la metafísica y la pregunta fundamental por el Ser *(Seyn)*, a fin de conservar la diferencia establecida por Heidegger entre *Sein* y *Seyn* con la minúscula [s] y la mayúscula [S] en castellano.

tual conservado como canónico, no solo en la metafísica, sino también en la estética: "La diferenciación entre materia y forma es el *esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte* bajo cualquiera de sus modalidades".[3] La concepción dualista de la cosa proveniente de Platón estima una materia concebida en relación con su aspecto, y mientras este —la forma comprendida como εἶδος— es el límite de la materia, ella es aquello que es delimitado. Según Heidegger, la relación materia-forma ha tenido validez en la metafísica occidental tanto para la cosa, el utensilio, la obra de arte y el ente en general. No obstante, ha indicado, en *El origen de la obra de arte*, cómo el entramado de materia y forma surgió en la metafísica a partir de la interpretación de la esencia del utensilio —las cualidades de la materia y su forma dependen directamente de la utilidad—, y no es una determinación originaria de la cosa, ni mucho menos de la obra de arte.

Posteriormente, en su ensayo titulado: "Seis hechos fundamentales de la historia de la estética", perteneciente a su libro *Nietzsche I*, retomará esta crítica:

> En esa época, la de Platón y Aristóteles, en el contexto de la conformación de la filosofía, se acuñan los conceptos básicos que jalonarán en el futuro el horizonte visual de toda pregunta por el arte. Se trata en primer lugar, de la pareja de conceptos, materia-forma.[4]

Con la introducción de la distinción entre materia y forma, en Platón y Aristóteles, la concepción originaria de *téchne* pasó a comprenderse como un "hacer" humano en relación con la producción y creación de cosas bellas, y en ese mismo momento la estética se torna imprescindible como explicación del arte al interior de la historia de la metafísica. Debemos a Heidegger el haber aclarado el concepto de arte en el pensamiento inicial griego, en el sentido de *téchne*: el "gran arte" entre los griegos, antes que un "hacer", comprendía un "saber", una especial disposición de traer a lo visible aquello que permanecía oculto. En los tiempos que precedieron a Platón, sostiene Heidegger, no se requería propiamente de una estética, ni de ninguna elaboración teórica adicional, solo era necesario poseer un saber dispuesto hacia la creación, un saber que comportaba una decisión histórica.

Preguntando por el origen del ser-obra de la obra, Heidegger descubre el trasfondo metafísico de la estética:

> Nuestra manera de preguntar por la cosa se ha venido abajo, porque no estábamos preguntando por la obra, sino en parte por una cosa y en parte por el utensilio. Solo que fue la estética la que desarrolló esta manera de preguntar y no nosotros. La manera en que esta contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente.[5]

En efecto, la pregunta formulada por Heidegeer acerca del origen del arte, en su pertenencia a la pregunta por el Ser, se mueve por fuera de la estética y

3 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2001, p. 17.
4 Martin Heidegger, "Seis hechos fundamentales de la historia de la estética", en: *Nietzsche I*, Barcelona, Destino, 2000, p. 85.
5 *Ibid.*, p. 27.

su concepción tradicional del ente, pues en esta última no existe una delimitación clara acerca del ser-de la cosa, el ser-del utensilio y el ser-de la obra de arte. El camino inicial tomado, el que va de la cosa a la obra, se le presenta a Heidegger como un fracaso, la única salida sería modificar su dirección y encaminarse desde el ser-obra a la cosa; así, la pregunta por el carácter de cosa de la obra se transforma en la pregunta por el ser-obra de la obra. En lugar de concebir la esencia de la obra de arte "estéticamente" como un compuesto de materia y forma, Heidegger introduce un nuevo lenguaje "no-estético" al plantear la disputa de la contienda entre los dos rasgos esenciales de la obra de arte: el erigir *(Aufstellen)* de un mundo y el elaborar *(Herstellen)* la tierra —asunto que será examinado ampliamente en el capítulo 5—. Sin duda, en este nuevo lenguaje "no estético" referido a la contienda *(Streit)* de mundo y tierra, subyace una crítica a la concepción metafísica de materia y forma asumida plenamente por la estética, con el fin de superar toda interpretación que reduzca la obra a ser el resultado de una producción material, de una elaboración instrumental, o bien, de un hacer práctico.

En el artículo de 1934, anteriormente mencionado, escrito dos años antes de *El origen de la obra de arte*, la crítica está orientada fundamentalmente hacia el predominio concedido por la estética, a la relación de lo bello con el "estado sentimental" *(Gefühlszustand)* del hombre: "La consideración del *estado sentimental* del hombre, en la medida en que está en relación con lo 'bello'; o bien, la consideración de lo bello (del arte) en su relación hacia el *estado sentimental*".[6] En este artículo temprano Heidegger vincula metafísica y estética, a saber: a partir del hundimiento de la *alétheia*, en el sentido del despejamiento rehusante, y del ascenso de la verdad en el sentido de *adaequatio* entre el enunciado y la realidad; se inaugura así la historia de la metafísica y, en consecuencia, de la estética. Este desplazamiento de la verdad se consolida, según Heidegger, en el pensamiento de Platón, donde lo bello de la naturaleza y el arte abandona la figura de la verdad como *alétheia*, pierde así su sentido originario y pasa a considerarse en relación con los estados anímicos del hombre; cuando lo bello se torna en algo relativo al "estado sentimental" significa el olvido de la creación y el cuidado, y el descuido de las relaciones fundamentales en el círculo de la obra, artistas y cuidadores. En el "Epílogo" de *El origen de la obra de arte* se reitera esta crítica a la estética respecto al objeto del que se ocupa: "La estética toma la obra de arte como un objeto de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción vivencia".[7] La palabra "estética" designa la percepción sensible, la sensibilidad, el sentimiento producido por lo bello de la naturaleza y del arte. Según Heidegger, en la estética no se pregunta por el ser-obra de la obra de arte,

6 Martin Heidegger, "Zum Überwindung der Aesthetik. Zu 'Ursprung des Kunstwerks'", en: *Heidegger Studies*, Berlín, Verlag Duncker & Humblot, núm. 6, 1990, p. 5. Se han usado las cursivas dentro de la cita para resaltar con ellas la crítica heideggeriana a la estética, la cual ha girado en torno al "estado sentimental" del sujeto. (La traducción es de la autora).

7 Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, Madrid, Alianza, 2001, p. 57.

en cambio, la obra de arte se convierte en un simple "objeto" de la percepción sensible; la obra adquiere valor en tanto es capaz de suscitar sentimientos en el receptor, o bien, de modificar su "estado sentimental", por tanto, no es pensada en sí misma. La crítica de Heidegger a la estética recae especialmente en la sobrevaloración concedida al "estado sentimental" del hombre, esto es, a los sentimientos suscitados en el hombre por lo bello, y más tarde, en la modernidad, a la exaltación de las vivencias experimentadas por un sujeto frente a lo bello de la naturaleza y del arte. De lo anterior se desprende, según Heidegger, un olvido de la cuestión por el origen *(Ursprung)* de la obra de arte, esto es, se deja de lado la pregunta por el círculo en el que se descubre el origen de la obra de arte en el artista, la de este en la obra de arte y la de ambos en la esencia del arte.

Mientras Nietzsche intentó demostrar cómo la tragedia griega moría en manos de la dialéctica socrática, en tanto la música dionisíaca había sido sustituida por el diálogo, Heidegger, en su libro *Nietzsche I*, sostiene, si se continúa en esta misma dirección, que la aparición de la estética en el pensamiento de Platón y Aristóteles coincidió con el declinar del "gran arte" —el arte de Homero, Píndaro, Esquilo, Sófocles, entre otros — y el debilitamiento de la gran filosofía —de los pensadores iniciales griegos, en especial Parménides y Heráclito—. Según él, el surgimiento de la estética al interior de la metafísica platónica coexiste con la muerte del "gran arte", pues la necesidad de una explicación teórica del arte suplantó la necesidad inicial por el saber como la esencia del arte. Cuando Heidegger hace referencia al "gran arte" está aludiendo al arte inicial griego; este no requería de una estética, ni de una meditación sobre el arte y, sin embargo, se configuraba como un verdadero saber: "Felizmente, los griegos no tenían vivencias, pero sí, en cambio, un saber tan claro y originariamente desarrollado y una tal pasión por el saber que en esa claridad del saber no precisaban 'estética' alguna".[8]

La disolución del "gran arte" sucede cuando la verdad originaria, la *alétheia*, declina en la metafísica platónica en "corrección", en concordancia del enunciado con la realidad, o bien, en conformidad del lenguaje y las cosas. De este modo, el inicio de la metafísica y su nueva verdad significa, en el pensamiento de Heidegger, un debilitamiento del espíritu griego inicial, una pérdida de la fuerza original que movía a los hombres hacia la experiencia genuina del arte. Con el surgir de la estética la pregunta por lo bello y el arte comienza a estar regida por una cierta determinación de la verdad respecto a la entidad del ente. De ahí que para Heidegger el derrumbarse de la *alétheia* presente en los filósofos griegos iniciales, en el sentido del simultáneo ocultamiento y desocultamiento del Ser, ocasionó no solamente el surgir de la soberanía de la belleza en el reino de la sensibilidad, sino el deslinde en la historia de la estética entre la belleza y la verdad, la primera comprendida en la estética y la segunda en la lógica.

La crítica de Heidegger al "estado sentimental" promovido por la estética

8 Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Barcelona, Destino, 2000, p. 84.

moderna se enlaza a su cuestionamiento sobre la relación sujeto-objeto; en ella la obra de arte permanece impensada en su ser-obra y es asumida como un objeto capaz de suscitar sentimientos o sensaciones en un sujeto dispuesto hacia él. En el artículo mencionado de 1934 se lee: "Fundamental es la relación sujeto-objeto como la relación sentimental".[9] Ya desde este temprano artículo Heidegger pone al descubierto el modo en que el arte en la época moderna ha sido determinado a partir del sujeto forjado como una personalidad, la cual se enfrenta a un objeto capaz de producir goce y deleite, y en general de ocasionar "estados sentimentales" en el sujeto y de provocar nuevas vivencias. También en *Nietzsche I*, entre los hechos dignos de mención de la historia de la estética, aparece de nuevo esta relación estrictamente moderna de sujeto-objeto: "La obra de arte es puesta como un 'objeto' para un 'sujeto'. La relación sujeto-objeto, en cuanto relación sentimental, se vuelve fundamental para su consideración".[10] No obstante, antes de la modernidad es imposible pensar al hombre en posición de sujeto ni de concebir una cosa reducida a una mera representación objetual; solo a partir de la época moderna los sentimientos del hombre se convierten en vivencias subjetivas producidas por un objeto, por lo cual la adopción de la relación sujeto-objeto en la esfera sentimental es una introducción estrictamente moderna.

Aunque Heidegger sitúa el comienzo de la pregunta por lo bello y el arte en Platón y Aristóteles, no desconoce que la estética como disciplina sobre lo bello y lo sublime, cuya ocupación es el reino de la sensibilidad humana frente a la belleza de la naturaleza y el arte, se configura en el siglo XVIII. Un hecho fundamental en la historia de la estética tiene que ver con la soberanía del *subjectum* en la metafísica moderna, pues esta se traduce en la estética en la primacía del gusto, al que Heidegger se refiere como un tribunal levantado para juzgar y determinar sobre lo bello y lo sublime. Según Heidegger, el predominio del gusto en la estética moderna acentúa aún más la referencia al "estado sentimental" del hombre. Si en el artículo de 1934 Heidegger se refería a la primacía del "estado sentimental" en la estética, en su libro *Nietzsche I* vuelve a referirse a dicho estado: "Tomado estrictamente, el *estado sentimental* no es 'estético', sino que es un estado que puede convertirse en objeto de una consideración estética".[11] La concepción metafísica moderna del arte fundada en el gusto, cuyo soporte es el *subjectum*, significa para Heidegger una declinación del "gran arte" griego y una pérdida de su carácter sagrado; en este modo de considerar solo interesa el sentimiento estético o el estado sentimental ante lo bello.

Si atendemos al interés de Heidegger, en la década de los treinta, por el asunto del arte, no debe sorprendernos que hacia el final de *Aportes a la filosofía* (1936-1938) vuelva a formular la pregunta por el "origen" de la obra de

9 M. Heidegger, "Zum Überwindung der Aesthetik. Zu 'Ursprung des Kunstwerks'", *op. cit.*, p. 5.
10 M. Heidegger, *Nietzsche I*, *op. cit.*, p. 83.
11 *Ibid.*

arte, indicando su íntima relación con el intento de una superación del contenido metafísico de la estética:

> La pregunta por el origen de la obra de arte no atiende a una comprobación temporal de la esencia de la obra de arte, que al mismo tiempo pudiera servir de hilo conductor a una explicación historiográfica. La pregunta se encuentra en íntima conexión con la tarea de la superación de la estética [...] La superación de la estética resulta, por otra parte, necesaria a partir de la confrontación histórica con la metafísica como tal.[12]

La pregunta por el "origen" de la obra de arte y la idea de una superación de la estética son indisociables en el pensamiento de Heidegger: la metafísica incluye desde sus inicios a la estética, por tanto, su final en la época del acabamiento de la modernidad supondría la declinación de la estética y, al mismo tiempo, el inicio de la pregunta por la obra de arte en sí misma y en relación con la pregunta por el Ser —lo que había permanecido impensado en la estética—. Se descubre cómo el interpelar por la esencia de la obra de arte tiene como trasfondo una crítica no solo a la concepción metafísica de la estética, sino también a la historiografía del arte. Así, esta pregunta por la obra de arte surge en controversia con la consideración del "estado sentimental" del hombre o del sujeto en la visión estético-historiográfica del mundo, e inaugura un pensamiento que se instaura por fuera de la estética, hacia la reflexión sobre la autosubsistencia y el reposar en sí de la obra de arte.

Algunos intérpretes del pensamiento de Heidegger se han referido a la necesidad de una superación de la estética a partir de la pregunta por el Ser. En un ensayo[13] Peter Trawny destaca que, hacia 1936, cuando Heidegger escribe su conferencia sobre la obra de arte y pregunta por la esencia de esta, persigue y desarrolla, al mismo tiempo, el proyecto de una superación de la estética, lo que hace de este proyecto el punto central de su filosofía del arte. Según Trawny, el intento de una superación de la estética exige, a su vez, la superación de la metafísica histórica, si se considera el pensar metafísico como el fundamento de la teoría estética, es decir, de toda interpretación de la esencia del arte desde Platón hasta la época moderna. Para Trawny, este intento haría posible el tránsito desde un "arte estético" a un "arte del Ser", en el cual la esencia de la obra no ha de estar regida por la atemporalidad o la supratemporalidad, sino por la historicidad; la filosofía del arte de Heidegger, continúa Trawny, se propone llevar a cabo una experiencia "no estética" de la obra de arte y procura vincular la esencia de la obra de arte a la historia del Ser.

Desde otra óptica, Miguel de Beistegui, en un capítulo de su libro *The New*

12 Martin Heidegger, "El Ser", en: *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 397.

13 Cfr. Peter Trawny, "Über die ontologische Differenz in der Kunst. Ein Rekonstruktionsversuch der 'Überwindung der Aesthetik' bei Martin Heidegger" ["Sobre la diferencia ontológica en el arte. Un intento de reconstrucción de la 'Superación de la metafísica' en Martin Heidegger"], en: *Heidegger Studies*, Berlín, Verlag Duncker & Humblot, núm. 10, 1994, pp. 207-221.

*Heidegger,*[14] al concentrarse en el asunto de la "superación de la metafísica", anota que la tarea de Heidegger es sumamente difícil y ambiciosa al pretender pensar el arte por fuera de la estética, lo que supone también pensarlo por fuera de la metafísica. Lo anterior tiene su explicación en la permanencia de la metafísica en la pregunta conductora por el ser *(Sein)* del ente y en su imposibilidad de ingresar a la pregunta fundamental por el Ser *(Seyn);* la sumisión de la estética ante la idea del arte como imitación constituye para Beistegui un rasgo fundamental digno de superación. Pero si la verdad del arte es concebida de un modo diferente, desde el concepto griego de ἀλήθεια, la meditación sobre el arte podrá escapar a la función imitadora del arte y, de este modo, ingresar a la pregunta fundamental por la esencia del arte. Con esto, dice Beistegui, Heidegger no propone un retorno a los griegos, él no está interesado en el pasado, o si lo está es solo en relación con el futuro, en tanto pasado y futuro se encuentran en el presente en su condición de proyectante de la otra historia.

En un ensayo meritorio,[15] Gottfried Boehm se lamenta de la poca resonancia que han tenido las conferencias de Heidegger sobre la obra de arte, pues desde su redacción en 1936 apenas se ha iniciado un verdadero diálogo con estos escritos. En relación con la estética, Boehm es proclive a creer que en el pensar estético hay un olvido del ámbito de apertura en el que cada ente se presenta, se desconoce cómo a partir del despejamiento del Ser se posibilita la presentificación del ente. Boehm ha sabido mostrar que este "trasfondo posibilitador" no pertenece al orden de la entidad, sino al horizonte del tiempo y se manifiesta como *Ereignis,* en su cualidad temporal del dejar-presente y del ponerse-en obra la verdad. Él realiza una contraposición entre la sistemática filosófica que somete el arte al concepto y la concepción del arte en Heidegger como *Ereignis,* en la que la obra se refiere a sí misma y no espera ser completada por un concepto superior; la obra de arte, anota Boehm, no es una etapa del conocimiento, ni un objeto, sino "mundo", donde la verdad acaece como obra, y no existe sustituto alguno en el mundo del pensamiento y los conceptos. La obra de arte es un fragmento cuya pretensión no es repetir la realidad, sino consolidar una totalidad a la que Heidegger nombra como el "mundo" de la obra.

En efecto, los anteriores autores plantean la necesidad de una superación de la estética al señalar el carácter metafísico de la misma, a fin de deslindar el arte de los ámbitos metafísico, cultural e historiográfico, pues en ellos nada viene a decisión. Pero los intérpretes mencionados, al hablar de superación de la metafísica y de la estética, dejan de lado una explicación acerca de aquello

14 Cfr. Miguel de Beistegui, "The Saving Power of Art" ["El poder salvador del arte"], en: *The New Heidegger,* Londres-Nueva York, Continuum, 2005, pp. 125-154.

15 Cfr. Gottfried Boehm, "Im Horizon der Zeit, Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne" ["El concepto de obra en Heidegger en el horizonte del tiempo y el arte de la modernidad"] en: *Kunst und Technik,* Fráncfort, Klostermann, Walter Biemel, F. W. von Hermann, 1989, pp. 255-281.

que Heidegger comprende por "superación". Por eso, debemos aclarar que cuando Heidegger habla de superación *(Überwindung)* de la metafísica, y en consecuencia de la estética, de ningún modo puede esta asimilarse a la superación *(Aufhebung)* hegeliana, como si se tratase de la necesidad de su rebasamiento en un saber superior que se sabe a sí mismo y de alcanzar el dominio de lo absoluto en su despliegue histórico. "Para nosotros, el diálogo con la historia del pensar ya no tiene carácter de superación, sino de paso atrás".[16] La superación metafísico-estética en el sentido de *la Überwindung* supone el "paso atrás" *(Schritt züruck)*, es decir, el retroceso al primer inicio del pensamiento occidental, pero sin que se proponga en él un retorno a los pensadores presocráticos o a los pensadores iniciales de la filosofía occidental; tampoco existe en el "paso atrás" una pretensión de defender un "clasicismo" filosófico como si se tratase de revivir una época dorada griega o de reactualizar el mundo griego. Pero el "paso atrás" no procura el rechazo de lo actual ni mucho menos la renovación de lo pasado: "La superación de la metafísica no es, sin embargo, ningún rechazo de la filosofía vigente, sino el salto a su primer inicio, sin querer renovarlo, lo que permanece historiográficamente irreal e históricamente imposible".[17] Heidegger interpreta la historia de la estética coincidiendo con la historia de la metafísica, esta se despliega desde Platón hasta Nietzsche, su decurso platónico, aristotélico, kantiano y hegeliano se corresponde con la explicación metafísica "ideal", "causal", "trascendental" y "dialéctica" del ente, respectivamente.

En *Aportes a la filosofía*, en este mismo parágrafo 277, Heidegger realiza una confrontación entre la época griega, que él nombra como "época de la ausencia de arte" *(Kunstlosigkeit)*, y la época moderna, regulada por la empresa artística *(Kunstbetrieb)*. La época de la "ausencia de arte", correspondiente al tiempo de los griegos antes del surgir de la estética platónica, ha sido más fructuosa, según Heidegger, que el emprendimiento artístico moderno en el que el arte como hacer humano deviene cultura y pasa a ser objeto del estudio historiográfico. Él contrapone el instante creador de una historia sin arte *(einer kunst-losen Geschichte)* con la estéril duración del tiempo planeado por la empresa artística y de su articulación en una historiografía *(Historie)*. En esta época de la "ausencia de arte" no existía propiamente "el" arte, ni una teoría del arte o una estética coetánea, y aun careciendo de una meditación sobre el asunto del arte poseía un especial saber sobre su desenvolvimiento. Pero no se trata de un saber sobre "el" arte, ni de un conocimiento que se disponga con anterioridad a una representación artística, sino "de la fuerza del saber acerca de las decisiones esenciales".[18] Esta fuerza del saber *(Kraft des Wissens)*,

16 Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Ánthropos, 1990, p. 111.

17 Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 397.

18 Martin Heidegger, "La metafísica y el origen de la obra de arte", pr. 277, en: *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 398.

antes que experimentarse como cultura *(Kultur)* en el sentido del despliegue del hacer cultural, irrumpe como el saber del arte pensado como τέχνη, esto es, como acaecimiento-apropiador del Ser *(Ereignis des Seyns)*. Heidegger es crítico de la empresa artística moderna solidaria, de la investigación historiográfica y de la inclusión del arte en la cultura, pues en el emprendimiento artístico no existe "una originaria necesidad de la esencia del arte, de llevar a decisión la verdad del Ser *(Seyn)*".[19] Debemos subrayar esta caracterización de la esencia del arte en relación con la decisionalidad de la verdad del Ser, en ella se enlazan el arte y la decisión histórica. Lo propio de la obra de arte sería permitir el despejante ocultamiento *(lichtende Verbergung)*, despejamiento ocultante de la verdad del Ser y hacer posible una decisión histórica por el Ser.

No nos debe causar extrañeza que Heidegger mencione, en "La época de la imagen del mundo" (1938), la inclusión del arte en la estética entre los fenómenos fundamentales que caracterizan a la época moderna, al lado del surgir de la investigación científica, la aplicación de la técnica mecanizada, la irrupción de la política cultural y la desdivinización o huida de los dioses:

> Un tercer fenómeno de igual rango en la época moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la viviencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre.[20]

En la época en la que el mundo se ha tornado en "imagen" del representar de un *subjectum*, y se asegura anticipadamente el dominio de la objetivación, se propone un arte vivencial, un arte proveniente de las vivencias "estéticas" del artista, que a su vez habrá de provocarlas en el espectador. En la modernidad, según Heidegger, la comprensión del hombre de la totalidad del ente comienza a identificarse con una "visión del mundo", de la cual se desprende una "visión de la vida" en la que todo culmina en la soberanía de una subjetividad que se representa el mundo como "una imagen" vista a través de una rejilla, quedando reducido así a un ámbito sometido al cálculo y despojado de su carácter natural. Karsten Harries se refiere, en su libro,[21] a la amenaza que significa esta época de la imagen del mundo, al interpretar el enfoque estético como una respuesta a dicha amenaza; la reducción del arte a la decoración, concluye Harries, convierte a esta época en lo que él denomina "la época del cobertizo decorado". Sin duda, la identificación realizada por Heidegger entre el concepto de vivencia moderno y el fenómeno de una estetización de la vida le otorga más peso a su crítica sobre la concepción metafísica de la estética. No sin ironía escribe Heidegger: "es

19 *Ibid.*

20 Martin Heidegger, "La época de la imagen del mundo", en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2001, p. 63.

21 Cfr. Karsten Harries, *A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Países Bajos, Springer Netherlands, 2009, p. 3.

absolutamente cierto que los griegos no sufrían vivencias cuando celebraban sus fiestas olímpicas".[22]

La noción de vivencia acuñada por Dilthey en su libro *Vivencia y poesía* (1906), se encuentra reducida a un plano de inmediatez en la que la "vida" y el hombre como ser viviente, esto es, animal racional, son las únicas referencias para las producciones artísticas. El arte como expresión de la vida y las vivencias del artista permanece restringido a estas unidades vivenciales manifiestas en unidades de sentido y reunidas a partir de lo dado-inmediato para la denominada "vivencia" estética. Lo vivencial es aquí la expresión del representar moderno que deja de lado el carácter sagrado de la experiencia con la obra de arte. El *subjectum* moderno equivale a la exaltación del artista en la figura del genio, traducible en el culto a la personalidad, a la conciencia y a ese "yo" capaz de experimentar vivencias y transmitirlas a otros. En *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Heidegger ha mostrado que a la poesía "se le representa como *expresión de vivencias*, de la cual entonces el poema es el precipitado";[23] estas vivencias anímicas, anota Heidegger, pueden concebirse individual o colectivamente; en este último caso, ellas serían la revelación de un alma popular, racial o cultural, y bajo todas estas modalidades corresponden a una misma concepción estética que rige en la metafísica moderna. Frente a esta realidad, la solución no es, anota Heidegger, promover una extra-estética que viniese a completar los vacíos dejados por la estética; en cambio, es necesaria una meditación sobre el arte que pregunte por el origen del arte y de la obra de arte al interior de la pregunta por el Ser, y permita un viraje *(Kehre)* de la esencia del arte y de la historia hacia su fundamento inicial.

En su libro *Nietzsche I*, Heidegger, al referirse a la tercera crítica de Kant, la *Crítica de la facultad de juzgar*, declara lo siguiente: "Incluso Kant, que gracias a su método trascendental tenía posibilidades más amplias y determinadas para interpretar la estética, quedó atrapado dentro de los límites del concepto moderno de sujeto".[24] En la primera sección titulada "La analítica de lo bello", Kant atribuye el juicio de gusto al sentimiento *(Gefühl)* de placer o displacer experimentado por el sujeto en relación con lo bello, refiriendo la representación al juego libre de las facultades del ánimo de la imaginación enlazada al entendimiento. Kant diferencia el juicio del gusto subjetivo en cuanto juicio estético y reflexionante del juicio de conocimiento o determinante, en el que la representación está referida al entendimiento para el conocimiento del objeto. Así mismo, en la delimitación del juicio de gusto sobre lo bello realiza una distinción que para él es fundamental entre sensación y sentimiento; en la primera la representación es referida al objeto por medio de los sentidos y corresponde al juicio privado sobre lo agradable, provisto

22 *Ibid.*, p. 77.

23 Martin Heidegger, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2010, p. 39.

24 M. Heidegger, *Nietzsche I, op. cit.*, p. 123.

de interés en la existencia del objeto, a diferencia del segundo, en el que la representación es remitida al sujeto dando lugar al juicio subjetivo de gusto sobre lo bello, libre del concepto del objeto y totalmente desinteresado de él. Lo anterior nos lleva a confirmar lo expresado por Heidegger sobre la reductibilidad de la estética kantiana al sujeto moderno, pues el fenómeno de lo bello está referido al estado sentimental del sujeto.

Para Karsten Harries la representación estética en Kant puede comprenderse en dos sentidos: de un lado, en su relación con la sensibilidad, y del otro entendiendo que el juicio estético no es un juicio de conocimiento, sino un juicio relacionado con el sentimiento de placer y displacer. En ambos sentidos, asegura Harries, lo estético en Kant tiene un carácter subjetivo, donde el disfrute no es más que autodisfrute; lo que interesa no es tanto la obra de arte como el estado de ánimo o el deleite de la experiencia subjetiva. Peter Trawny, en el ensayo anteriormente citado,[25] reconoce en la estética kantiana la posición fundamental del sujeto en relación con el sentido del gusto reflexionante. No obstante, el juicio de gusto en Kant, anota Trawny, es subjetivo y universal, pero este no está regido por un criterio subjetivo establecido, sino por el sentido común, a partir del cual se presupone un consenso intersubjetivo no fundado en la experiencia. Del mismo modo, Miguel de Beistegui[26] señala el carácter subjetivo del juicio de gusto en Kant, pero mientras el juicio sobre lo agradable es eminentemente personal y privado, el juicio sobre la belleza requiere del consentimiento universal, pues al juzgar algo como bello atribuye esta complacencia a los demás refiriéndose a la belleza como si esta fuese una propiedad de la cosa.

Aunque Kant refiere la belleza de la "forma" del objeto al sentimiento de placer o displacer del sujeto, no se puede desconocer que Kant le otorga al juicio de gusto una validez universal subjetiva; esto supone que cuando el sujeto declare que la forma de un objeto es bella debe exigir *a priori* el asentimiento de todos. La aporía entre la naturaleza subjetiva del juicio de gusto y, a su vez, su carácter universal, es resuelta por Kant a partir del supuesto del sentido común *(Gemeinsinn)*, pero este rige no como un postulado o una regla, sino al modo de una norma ideal o principio *a priori*. La universalidad del juicio de gusto puro sobre lo bello no reposa ni en conceptos, ni en objetos, sino en una "voz común" como expresión del acuerdo o unanimidad de todos. El sentido común, o *sensus communis aestheticus*, al que Kant se refiere, no lo identifica con el entendimiento común, o *sensus communis logicus*, pues este juzga a partir de conceptos; por el contrario, el sentido común en Kant significa el sentimiento de placer o displacer común a todos. Así, sostenemos que si bien Kant no pudo salir de las órbitas de la subjetividad moderna, logró sustentar, en profundidad, la validez "subjetiva universal" del juicio de gusto al atribuirle al sentido común un lugar muy elevado.

25 P. Trawny, *op. cit.*

26 M. de Beistegui, *op. cit.*

La crítica a la concepción metafísica de la estética, en cuanto reducción de lo bello y el arte al "estado sentimental" del hombre, la extiende Heidegger hasta la estética fisiológica de Nietzsche. En la interpretación de Heidegger el sentimiento de embriaguez se configura como una nueva expresión del "estado sentimental" que, según él, ha regido desde sus inicios en la estética, esta vez comprendido como "estado estético" o "comportamiento estético" —en el lenguaje del propio Nietzsche, previo a toda creación y recepción artística—. Así, Heidegger nombra a la estética nietzscheana como "la estética más extrema", y lo extremo de dicha estética reside en el llevar el "estado sentimental" de la embriaguez hasta lo corporal, de tal modo que este no se limita a lo meramente anímico, sino que debe ser asumido a partir de una estética fisiológica del hacer y el contemplar. Según esto, la fisiología del arte comprende estados anímicos-corporales y, por consiguiente, ha de incluir un componente psicológico. La tesis fundamental de Heidegger consiste en afirmar que el "estado sentimental" de la embriaguez en Nietzsche determina anticipadamente toda producción y goce de lo bello, y se convierte, al final de su pensamiento, en el único estado fundamental para una disposición hacia el arte. Tal afirmación es extraída por Heidegger de uno de los últimos libros publicados por Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, donde se lee: "Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estético es indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez".[27] Este sentimiento de embriaguez en el pensamiento de Nietzsche, según Heidegger, no puede ser reducido a una mera interioridad; antes bien, implica un ser arrojado más allá de un interior; tampoco puede asociarse al sumergirse en las vivencias como si de un estado fugaz se tratase, sino que se expresa corporalmente en el ser viviente, de tal modo que lo corporal corresponde a un temple de ánimo mediante el cual nos relacionamos con el mundo. El principio vital de una fisiología del arte supone vivir corporalmente con frenesí, a diferencia de soportar un cuerpo-organismo o un cuerpo físico.

En efecto, Heidegger reconoce que en ocasiones Nietzsche recurre a un lenguaje fisiológico-naturalista; sin embargo, considera que no por ello ha de comprenderse su estética fisiológica como una "estética biológica", pues sus alusiones a lo biológico no solo son aparentes, sino que no pueden inscribirse en la ciencia estricta de la biología. En el pensamiento de Nietzsche del arte como "estimulante de la vida" y del arte en tanto "actividad metafísica de la vida", el concepto de vida, y el énfasis en lo vivo y lo viviente, anota Heidegger, debe asumirse en un sentido metafísico y no biológico: "Nietzsche no piensa de modo biológico, sino que fundamenta

27 M. Heidegger, *Nietzsche 1*, *op. cit.*, p. 100. Se trata de una cita que hace Heidegger del pasaje de *El crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche a fin de mostrar cómo el estado sentimental de la embriaguez es propio no solo del artista, sino también del receptor.

esta imagen del mundo aparentemente solo biológica de modo metafísico".[28] Para Heidegger, lo biológico es lo opuesto a la decisión; al biólogo solo le es dado asumir una disposición tomada con anterioridad, pues la biología considerada como ciencia se dedica a la investigación, planificación y reglamentación anticipada de los fenómenos, y nunca está abierta a la decisionalidad histórica. Pero el concepto de vida en Nietzsche, señala Heidegger, se halla asociado al devenir, y de ningún modo se encuentra vinculado al reino vegetal-animal en el que se ocupa la biología. La reducción de la estética fisiológica al biologismo es el mayor impedimento para afrontar el pensamiento nietzscheano sobre el arte. Según Heidegger, embriaguez y belleza son las determinaciones esenciales de la estética metafísica y fisiológica de Nietzsche.

Mientras en el breve artículo de 1934 Heidegger reduce la estética a la relación sujeto-objeto, en la primera parte de su libro *Nietzsche 1* reconoce que la estética fisiológica de Nietzsche no es reductible sin más a la subjetividad. "La embriaguez como estado sentimental hace saltar, precisamente, la subjetividad del sujeto".[29] Lo subjetivo del "estado sentimental" —tal como acontece en la estética kantiana— y lo objetivo de la belleza en la historia de la estética se disuelven en la "más extrema estética" de Nietzsche: ni el estado estético de la embriaguez es subjetivo ni la belleza es objetiva. El rebasamiento de la subjetividad del sujeto moderno, lo mismo que la superación del sentimiento wagneriano desprendido de la "obra de arte total", a partir del sentimiento de embriaguez en Nietzsche, significan para Heidegger un paso adelante en el pensamiento sobre el crear del artista y sobre el arte en general, liberado por fin de la relación sujeto-objeto en que hasta ahora había estado sumida la estética. Según la interpretación de Heidegger, en el pensamiento estético-fisiológico de Nietzsche el fenómeno artista constituye la perspectiva fundamental para toda consideración sobre el arte y la creación, sin que la noción de artista pueda traducirse a la soberanía de una subjetividad o de un sujeto estético que determinase el arte en general. Antes bien, según la lectura de Heidegger, la realidad "artista" en Nietzsche preside el contramovimiento del arte frente al nihilismo inseparable de la filosofía, la religión y la moral. Heidegger plantea la conciliación de la estética fisiológica nietzscheana orientada a partir de la experiencia del artista con el pensamiento del arte como contramovimiento al nihilismo, pensamientos que, antes que excluirse, están imbricados.

En la interpretación de Heidegger, la preferencia por el punto de vista del artista en la estética fisiológica de Nietzsche, en cierta medida, olvida la pregunta por el origen de la obra de arte: "La meditación nietzscheana sobre el arte —y precisamente ella en cuanto estética más extrema— no se pregunta por la obra de arte en cuanto tal, por lo menos

28 *Ibid.*, p. 423.
29 *Ibid.*, p. 123.

no en un primer plano".[30] A la mirada de Heidegger, la estética de Nietzsche se ocupa en especial del comportamiento estético, cuya condición suprema es el sentimiento de embriaguez orientado especialmente al "ejercicio vital" antes que al "producir", de tal modo que la pregunta por el origen o por la esencia de la obra de arte no está presente al interior de su posición metafísica fundamental. Pese a esto, Heidegger descubre en la embriaguez del artista una fuerza creadora de forma: la embriaguez es lo contrario a la falta de forma, es el devenir forma, la cumbre de la forma. El artista, desde la visión de Nietzsche, siente el contenido mismo como forma, esto significa: ama la forma en sí misma porque ella no difiere del contenido. Sentir la forma como contenido o sentir el contenido como forma quiere decir, desde el punto de vista del "artista", situarse por fuera de toda erudición, la cual cifra su interés en la expresión. El artista, según Nietzsche, siente la plenitud de la forma y se complace con el ser de la forma, experimentándola como el verdadero contenido. No obstante, aunque Heidegger subraya el interés de la estética fisiológica de Nietzsche por exaltar la embriaguez como fuerza creadora de forma, tampoco vislumbra propiamente una pregunta por la esencia de la forma que surja a partir de una pregunta por la obra de arte: "Ciertamente, Nietzsche no lleva a cabo ninguna meditación explícita sobre el origen y la esencia de la forma en relación con el arte; para ello sería necesario partir de la obra de arte".[31] Podría afirmarse que la crítica de Heidegger a la estética de Nietzsche consiste en la fijación de sus límites: en la estética de Nietzsche el punto de partida es el artista y la creación de la forma, pero se deja de lado la pregunta por el origen de la obra de arte; esta pregunta más originaria será la pregunta fundamental que recorrerá los tres ensayos reunidos bajo el título *El origen de la obra de arte,* donde el artista es pensado simplemente como un puente para la creación de la obra; este habrá de desaparecer y devendrá indiferente una vez finalizada la creación, de este modo, la fuerza de la pregunta recaerá en la obra de arte.

La "más extrema estética" de Nietzsche no constituye propiamente para Heidegger una superación de la estética, situándola al interior de la metafísica, pues en su pensamiento sobre el arte se descubre una posición estética que sigue la tradición de la historia de la metafísica al concederle prioridad al "estado sentimental" del artista, para continuar así con el pensar metafísico sobre el ser del ente; sin embargo, Heidegger le atribuye a la estética fisiológica de Nietzsche la condición de preparación *(Vorbereitung)* hacia el otro inicio *(der andere Anfang)* de la historia del Ser. Heidegger interpreta la estética de Nietzsche como el final de la visión estético-metafísica occidental: la óptica del artista aún no le permite inaugurar la pregunta por el arte desde la pregunta por el Ser. No obstante, la posición metafísico-fundamental de Nietzsche, centrada en el punto de vista del artista, antes que ser invalidada debe

30 *Ibid.*, p. 116.
31 *Ibid.*, p. 120.

interpretarse como un tránsito *(Übergang)* hacia una pregunta más originaria por la esencia del arte y de la obra de arte. La crítica de Heidegger a la estética de Nietzsche comporta una dirección positiva, a saber: ella es el "final" de un cierto modo estético de preguntar por el arte, pero no un final como cese o acabamiento, sino un final que prepara el otro inicio en su proyección anticipadora de futuro. Ante todo, Heidegger descubre en el pensamiento de Nietzsche sobre el arte un camino a la más extrema decisión: "Nietzsche es un pensador esencial porque en un sentido decidido, en un sentido que no esquiva la decisión, piensa en dirección de esa decisión y prepara su advenir, sin apreciar ni dominar, no obstante, su oculta envergadura".[32] La estética de Nietzsche significa para Heidegger el final del primer inicio, un final esencial donde se consuman todas las posiciones fundamentales acerca del ente, y donde se origina el impulso hacia la preparación de la suprema decisión por la verdad del Ser. La consumación del "paso atrás" desde la visión metafísico-estética hasta la inauguración de la pregunta por el Ser, alcanza su plena realización en la confrontación del otro inicio *(der andere Anfang)* con el primer inicio *(der erste Anfang)* en su oculta referencialidad. Lo pensado por Heidegger acerca de la necesidad del "paso atrás" y su dejar en la lejanía la historia de la metafísica se cumple igualmente para la estética; esta última debe ser sustituida por una "meditación acerca del 'origen de la obra de arte', que prepara una decisión históricamente transitoria".[33] Frente a la concepción metafísica de la estética, Heidegger propone una meditación decisional sobre el arte que pregunte si todavía es un origen y fundamento de nuestra historia, y si aún le es dado a la obra de arte llegar a ser un paraje de decisión *(Entscheidungsstätte)* que permita el ingreso al otro inicio de la historia occidental, donde el arte pueda estar comprometido con una decisión histórica.

## Meditación decisional

Antes de plantear la idea de la necesidad de una meditación decisional sobre el arte en el pensamiento de Heidegger, debemos acometer la tarea de esclarecer el carácter preparatorio que tiene la meditación *(Besinnung)* en *Aportes a la filosofía*. Es habitual asumir la subitaneidad *(Plötzlichkeit)* de un acaecimiento como si proviniese de la inmediatez y de un movimiento espontáneo. Así se celebra lo repentino al modo de un suceso aleatorio sin precedentes, y se le estima una improvisación sin más. En este modo de interpretar corriente se olvida la condición de preparación que necesariamente precede a ese acontecer súbito y único. En una carta del 8 de febrero de 1950, Heidegger le revela a Hannah Arendt su pensamiento acerca del largo tiempo que debe anteceder al advenir de lo inesperado: "Lo esencial siempre ocurre de modo súbito. En nuestra lengua rayo *(Blitz)* quiere decir mirada *(Blick)*. Pero lo súbito requiere, tanto en lo bueno como en lo malo, de un largo período de gestación".[34] Heidegger insiste, en

32 *Ibid.*, p. 122.
33 M. Heidegger, "La metafísica y el origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 397.
34 Hannah Arendt y Martin Heidegger, *Correspondencia 1925-1975*, Barcelona, Herder, 2000, p. 70.

*Aportes a la filosofía*, en este largo período de preparación *(Vorbereitung)* en cuanto anticipación al impulso *(Stoss)* súbito del Ser pensado como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*. ¿Cómo ha de llevarse a cabo dicha preparación de modo que allane el camino para el futuro despuntar de la verdad del Ser? La meditación o el pensar inicial se presenta en estos escritos bajo el aspecto de una filosofía del tránsito; en ella se prepara el tránsito *(Übergang)* de la pregunta conductora *(Leitfrage)* o la pregunta de la metafísica por el ser del ente en el primer inicio, a la pregunta fundamental *(Grundfrage)* por la verdad del Ser en el otro inicio, donde tiene su acaecer la más extrema decisión por el Ser. Dicho tránsito no supone, de ningún modo, un movimiento progresivo, de tal forma que a la pregunta conductora se le adicionase la pregunta fundamental; tampoco implica un repeler sin más la primera pregunta y confirmar la segunda, por el contrario, el tránsito requiere necesariamente de un salto *(Sprung)* de la pregunta conductora a la pregunta fundamental: "Pero precisamente este salto requiere la más larga preparación, y esta implica el pleno desprendimiento del ser como entidad y la determinación 'más general'".[35] El intento de reiterar la pregunta de la metafísica por el ser *(Sein)* del ente conduce a promover una confrontación *(Auseinanderzetsung)* entre la pregunta fundamental por el Ser *(Seyn)* y la pregunta conductora por la entidad. La preparación reside en la instancia de la pregunta misma, para conformar un saber soberano a pesar de su apariencia de inutilidad.

El pensar inicial ha de concebirse como un proyecto *(Entwurf)* que en su preguntar incesante le sea dado "preparar el espacio-tiempo de la última decisión".[36] Y este tiempo-espacio es el paraje del instante en el que acaece la decisión por la verdad del Ser. Heidegger descubre cómo la aparición súbita del ámbito tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* de la última decisión requiere, necesariamente, de una larga preparación por parte del pensar inicial. Esta preparación del proyecto fundante se despliega en lo siempre-ya-otro de la decisión en la que tiene su acaecer el otro inicio: "Aquí en el tránsito se prepara la decisión más originaria y por ello más histórica".[37] Por eso Heidegger insiste en la necesidad de acometer una meditación sobre el primer inicio y sobre aquello que no pudo cumplirse en él; esta ha de preparar durante un largo tiempo el otro inicio, donde se decide acerca de la ahistoricidad o historicidad. En un libro de la misma época titulado *Preguntas fundamentales de la filosofía* (1937), Heidegger alude al tiempo incierto de este acontecer preparatorio:

> Y esto significa que nos hallamos ante la *decisión entre el final* y su decurso, que quizás todavía dure siglos, y el otro inicio, que solamente puede ser un instante, pero cuya preparación requiere de una paciencia que no está a la altura ni de los "optimistas" ni de los "pesimistas".[38]

35 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 227.
36 *Ibid.*, p. 29.
37 *Ibid.*, p. 190.
38 Martin Heidegger, *Preguntas fundamentales de la filosofía*, Granada, Comares, 2008, p. 117.

Aquí se nombra de modo expreso la lentitud de este tiempo de preparación propio del final del primer inicio, el cual habrá de tener una duración no de años, ni de décadas, sino quizás de siglos; este largo tiempo de preparación es contrastado con el irrumpir del acaecimiento-apropiador en la subitaneidad del paraje del instante *(Augenblicksstäte)*.

También Platón, en la "Carta VII", se refiere a la imposibilidad de expresar verbalmente en la forma de un tratado un pensamiento serio de la filosofía, pues solo con la aplicación continua y la comunión con el asunto mismo surge repentinamente la verdad en el alma. Platón se refiere allí a este carácter preparatorio del pensar, el cual requiere una concentración y consagración expresa al tema del que se ocupa. Para exponer el movimiento repentino del emerger de la verdad en el alma, Platón acude a la imagen de la luz que surge súbitamente de una chispa, esta le otorga la fuerza suficiente para iluminar. Aquí Platón acude a la forma adverbial y no sustantiva del instante, esto es, a lo instantáneo, lo repentino. La luz no surge desde sí misma sino a partir de otro, ella brota de la chispa del instante que le da el impulso para continuar encendida: "después de una larga convivencia con el problema y después de haber intimado con él, de repente, como la luz que salta de la chispa, surge la verdad en el alma y crece ya espontáneamente".[39] De igual forma, la verdad surge en el alma no deliberadamente, sino después de haber convivido un largo tiempo con el asunto y de haber realizado el pensar un arduo trabajo. Heidegger ha mostrado en un sentido histórico este largo período de preparación al localizarlo en la historia de la metafísica que va de Platón a Nietzsche, y en general, hasta la fase final del acabamiento de la metafísica en la época moderna. Esta preparación histórica es, si se continúa con la imagen de Platón, la chispa que enciende la luz de ese instante súbito abierto a la futuridad, donde lo puesto en decisión es la esencia de la verdad, y que comporta una remoción *(Verrückung)* de la esencia del hombre y una transformación de la historia. Surge la pregunta: ¿cuál es la duración de esta verdad alcanzada en el alma?, ¿puede conservarse o perderse con el tiempo? Platón responde: "No hay peligro de que se olviden [las verdades] una vez que han penetrado en el alma, ya que están contenidas en los más breves términos".[40]

¿Qué es lo que se prepara en el ensamblaje del pensar inicial? El nuevo rigor del pensar inicial reside en la libre unión de los ensambles que preparan la fundación del tiempo-espacio de la decisión por la verdad del Ser como acontecimiento-apropiador *(Ereignis)*. "La decisión cae en la más tranquila calma y tiene la más larga historia".[41] Lo preparado es el ámbito tempo-espacial en el que ha de irrumpir el impulso *(Stoss)* del Ser en el instante histórico: "Se trata de preparar una decisión

39 Platón, *Diálogos VII. Dudosos, Apócrifos, Cartas*, Madrid, Gredos, 1992, p. 513.
40 *Ibid.*, p. 519.
41 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 93.

histórica que solo puede ser sufrida históricamente".[42] Después de *Aportes a la filosofía* Heidegger escribe *Meditación* (1938-1939); en este libro advierte que la preparación de la decisión histórica no puede confundirse con su fundación: "Por ello preparación de la decisión no significa inicio de esta misma como si fuera una y *todavía* una posible actividad del hombre. Solo es preparado el espacio de juego temporal, en el que tiene que acaecer históricamente el cambio esencial".[43] Según lo anterior, la meditación es, antes que una realización, una preparación que se anticipa a la fundación de la última decisión histórica, ella es automeditación inicial y no fundación en sí misma. Así pues, sin este largo período de preparación es impensable el irrumpir súbito del instante histórico del tránsito *(geschichtliche Augenblick des Überganges)*. El instante es un tránsito histórico que va desde la historia del abandono del ser *(Seinsverlassenheit)* perteneciente a la metafísica, a la historia del Ser *(Seyn)* en el otro inicio. Heidegger nombra al carácter súbito del irrumpir del Ser en el paraje del instante, a saber: "instante como relampagueo del Ser (*Seyn*)".[44] Dicho relampagueo es propiedad del Ser y surge en la subitaneidad del instante, al que Heidegger identifica con "el tiempo del Ser". La anterior explanación del carácter preparatorio de la meditación en *Aportes a la filosofía* nos permitirá reconocer este mismo sentido de preparación propio a la meditación decisional sobre el arte planteada por Heidegger en *El origen de la obra de arte:*

> Pero este saber reflexivo es la preparación y, por lo tanto, imprescindible para el devenir del arte. Este saber es el único que le prepara a la obra su espacio, que le dispone al creador su camino y al cuidador su lugar.[45]

Se podrá objetar al respecto que se trata de una meditación que únicamente encarna una pregunta y no dispone de una fundamentación sobre el destino del arte. No obstante, para Heidegger dicha meditación es, ante todo, decisional, pues en ella se decide el destino del arte: si el arte es o puede llegar a ser un origen, esto es, un modo esencial y necesario en nuestro *Dasein* histórico o si, en cambio, ya no lo es, y tampoco podrá serlo en el futuro. Tal decisión se encuentra en relación con la decisión histórica sobre el arte indicada por Heidegger en *Aportes a la filosofía* en el parágrafo 44 titulado "Las decisiones": lo decisional en el arte depende de "si el arte es un emprendimiento vivencial o el ponerse-en-obra la verdad".[46] Solo en este último sentido le será dado al arte llegar a ser origen y fundación de una verdad histórica, de lo contrario, permanecerá sometido a la empresa artística y cultural y estará destinado al abandono del ser. Es necesario precisar que esta decisión histórica del arte no es la única decisión histórica contemplada

42 *Ibid.*, p. 359.
43 Martin Heidegger, *Meditación*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2006, p. 36.
44 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 328.
45 M. Heidegger, *El origen de la obra de arte, op. cit.*, p. 56.
46 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 87.

por Heidegger, ella hace parte de otras decisiones históricas que pertenecen a la única decisión por la verdad del Ser: si la sustracción del Ser es definitiva o si, por el contrario, se inaugura el Ser en el otro inicio de la historia y se asume el rehusamiento como donación. También hacia el final de estas conferencias sobre el arte Heidegger hace alusión al largo tiempo que requiere la filosofía, la meditación o el pensar inicial —Heidegger identifica estas tres nociones— sobre lo decisional en el arte: "Es en este saber, que solo puede crecer muy lentamente en donde se decide si el arte es un origen".[47] La meditación decisional sobre el arte es una anticipación que si bien no puede forzar el destino del arte, ni garantizar su devenir esencial, se configura como proyecto preparatorio de un camino cuyo desenlace es una decisión histórica: sobre si el arte puede devenir un origen *(Ursprung)*, esto es, un salto *(Sprung)* hacia la fundación de la verdad del Ser, o si quedará preso de una manifestación cultural. La decisión por el Ser y, en consecuencia, por otra esencia del arte, no puede ser asegurada de antemano, pero sí debe prepararse este ámbito abismal de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* en el que el arte pueda llegar a ser origen y hacer posible el desplegar del Ser *(Seyn)* hacia la fundación de un pueblo histórico.

Anteriormente, hemos mostrado cómo la meditación heideggeriana sobre el arte se mueve por fuera de la esfera de la estética; ahora debemos preguntar en qué ámbito se mueve esta meditación decisional, si acaso pertenece o no a una "filosofía del arte". Peter Trawny[48] defiende la idea de una "filosofía del arte" posestética en Heidegger, en tanto el arte se descubre como la experiencia del acontecer tempo-espacial del *Ereignis*, refiriéndose a una realización política de la filosofía del arte heideggeriana, en confrontación con los proyectos sociales del presente y su manifestación en las grandes exposiciones, galerías y museos, donde paulatinamente desaparece un espacio para el pensar. En cambio, Gottfried Boehm[49] sostiene que la interpretación temporal del concepto de obra de arte no puede tener su procedencia de una "filosofía del arte", pues la pregunta por el arte en el pensamiento de Heidegger solo ha de incluirse en la pregunta por el Ser. De este modo, anota Boehm, Heidegger es crítico de la filosofía del arte tradicional, a la que corresponde una interpretación muy alejada de la realidad del arte, pues en el dominio de la estética o filosofía del arte subsiste el olvido del "ámbito de apertura" que posibilita la configuración y presentificación del ente; la estética o filosofía del arte desconoce que dicho ámbito no pertenece al orden del ente, sino que posee un carácter temporal, manifestado en el horizonte del tiempo del *Ereignis*. No muy distante resulta la interpretación de Karsten Harries,[50] quien plantea que *El origen de la obra de arte* no debe interpretarse como una

47 M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, *op. cit.*, p. 56.

48 Cfr. P. Trawny, *op. cit.*, pp. 209-215.

49 Cfr. G. Boehm, *op. cit.*, pp. 259-260.

50 Cfr. Karsten Harries, "Introduction: The End of Art?", en: *A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Países Bajos, Springer Netherlands, 2009, pp. 2-3.

obra de la estética ni como una filosofía del arte; Harries confirma que el mismo Heidegger, en la última edición de Reclam, niega que su ensayo brinde una "filosofía del arte" e insiste que el interés ha de centrarse en la pregunta por el Ser. Harries concluye señalando que dicha pregunta constituía para Heidegger el verdadero camino que habría de conducir a la esencia del arte, en contraste con el mero goce esteticista.

Nosotros creemos que la acuñación de "filosofía del arte" y más aún de "filosofía del arte bello" realizada por Hegel al comienzo de sus *Lecciones de estética* (1828-1829) —a fin de establecer una separación respecto de la estética tradicional ocupada en estudiar los sentimientos que las obras habrían de suscitar en sus receptores— no puede ser atribuida al pensamiento de Heidegger sobre el arte. Heidegger nunca habló de una "filosofía del arte", ni manifestó abiertamente continuar en este mismo horizonte trazado por Hegel; por el contrario, en el texto titulado "Die Metaphysisische Deutung der Kunst" ["La interpretación metafísica del arte"][51] nombra a la filosofía del arte hegeliana "metafísica del arte" en cuanto continúa con el dualismo platónico entre lo no-sensible o dominio de lo anímico propio de la esfera espiritual e ideal, y lo sensible perceptible o potestad de lo físico siempre forjado como un nivel inferior y subordinado al anterior. Heidegger se refiere, en su crítica a la filosofía del arte de Hegel, a un pasaje de las *Lecciones de estética* que él mismo reproduce: "Lo sensible de la obra de arte debe solamente tener existencia, siempre que sea para el espíritu del hombre, pero no en la medida en que exista como sensible para sí mismo".[52] La obra de arte solo cobra valor para Hegel en su aspecto sensible, señala Heidegger, no en tanto esta sea por sí, sino en cuanto está destinada para lo no-sensible o suprasensible en el reino del espíritu, con lo cual Hegel no pudo salirse de la tradición metafísico-platónica.

Después de esclarecer la interpretación heideggeriana de la filosofía del arte de Hegel nos inclinamos hacia la dirección trazada por Boehm y Harries, reconociendo la pregunta por el Ser en Heidegger como la pregunta fundamental, de tal modo que una pregunta por el arte solo podría interpelarse al interior de la pregunta por el Ser, sin la cual sería imposible abordar el enigma del arte. Sin embargo, intentamos dar un paso más adelante al subrayar el planteamiento de Heidegger acerca de una "meditación decisional sobre el arte". "Tal meditación decisional sobre el arte se encuentra fuera de toda teoría del arte".[53] Ni estética, ni historiografía, ni filosofía del arte, ni teoría del arte, Heidegger nombra a su reflexión: "meditación decisional sobre el arte". Al publicar las conferencias recogidas bajo el título de "El origen de la obra de arte" en el libro *Caminos de bosque* en 1950, Heidegger adiciona un "Epílogo" cuya redacción es posterior a los años 1935-1936, cuando impartió dichas conferencias. Él aprovecha la ocasión para recordar la tesis acerca del carácter pretérito del arte, expuesta

51 Martin Heidegger, *Hölderlin Hymne "Der Ister"*, Fráncfort, Klostermann, 1993, pp. 17-19.
52 *Ibid.*, p. 19. (La traducción es de la autora).
53 M. Heidegger, *Meditación*, *op. cit.*, p. 45.

por Hegel en sus *Lecciones de estética*, y emprende una meditación sobre la misma, a fin de poner a prueba la validez o no de las sentencias lanzadas por Hegel acerca del ya no más del arte como "el modo supremo y absoluto" de procurar satisfacción plena a las necesidades espirituales, tal como acontecía en el pasado con el arte griego que sostuvo una íntima unión con la religión. Recojamos aquí unas palabras de Hegel que reúnen su idea del carácter pasado del arte:

> La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de índole más sensusada, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han sobrepujado el arte bello. [...] Sea cual sea la actitud que frente a esto se adopte, lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que solo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media.[54]

Sería conveniente contextualizar un poco las anteriores afirmaciones de Hegel antes de pasar a considerar la posición que frente a ellas adoptara Heidegger. En la "Introducción" a dichas *Lecciones*, Hegel también expresa abiertamente el carácter pasado del arte, a saber: "Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas".[55] Desde la introducción, Hegel advierte que en los hombres de su tiempo se ha perdido la actitud que los llevaba a venerar y adorar las obras de arte, a diferencia de los griegos que se postraban ante una estatua, pues en ella estaba contenida la divinidad. Esta pérdida del sentido sagrado del arte de su época tiene su sustituto, según Hegel, en el surgimiento del pensamiento y la reflexión que conllevan, antes que al fervor, al juicio sobre las obras de arte. Por eso, si ya no es el tiempo propicio para el arte en la época de la cultura reflexiva a la que dice Hegel pertenecer, sí es el tiempo favorable para la ciencia del arte; el interés se ha dirigido, en los tiempos modernos, a conocer científicamente el arte. En la "Introducción" a la primera parte titulada "La idea de lo bello artístico o el ideal", Hegel vuelve a hacer referencia a este carácter pasado del arte:

> Puede sin duda que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por más eximias que encontremos todavía las imágenes griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya nuestra genuflexión.[56]

54 G. H. Friederich Hegel, *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 13.
55 *Ibid.*, p. 14.
56 *Ibid.*, p. 79.

Para Hegel el modo supremo de la verdad ha abandonado la esfera del arte, donde la forma siempre estaba limitada a un contenido determinado. Aquí Hegel no desconoce que el arte pueda continuar creciendo y consumándose cada día más, tampoco considera el cese de la producción artística; sin embargo, reconoce que los intereses del espíritu de la cultura moderna ya no están cifrados en la religión del arte que invitaba a la reverencia ante las esculturas y templos, pues las obras de arte ya no suscitan entre los hombres de su tiempo la genuflexión sino la reflexión.

Una fundamentación más amplia sobre la tesis del carácter pretérito del arte puede hallarse en la tercera sección de la segunda parte de las *Lecciones de estética,* en el último apartado titulado "La disolución de la forma artística romántica". Hegel identifica la época en que él vive con el final de la forma artística romántica donde se opera una desintegración del arte consistente en la disociación entre el contenido interno y la forma externa. Para Hegel la sujeción del artista a un contenido y a una forma determinada es algo que pertenece al pasado, esta limitación de estar regido por una determinación histórica que le impelía a someterse al círculo donde gira siempre un mismo contenido y su idónea configuración sensible ha quedado atrás; pero una vez disuelta la forma artística romántica, el arte se convierte en un instrumento libre, por lo cual el artista conquista la libertad de elegir sin condicionamiento alguno el contenido y la forma sensible que le sea adecuada de acuerdo con los intereses de su espíritu y a su destreza individual. Las configuraciones sagradas vinculadas al arte como manifestación de lo divino pertenecen para Hegel al pasado; mientras, el arte ha devenido un ámbito libre, en él el artista se redime de la sujeción a una forma y a un contenido determinado. Así, la subjetividad del artista se libera y levanta por encima de este círculo que le sujetaba: "De este modo, ahora el artista, cuyo talento y genio están para sí liberados de la anterior limitación a una forma artística determinada, tiene a su servicio y disposición cualquier forma así como cualquier material".[57] En esta época de la disolución del arte romántico Hegel no solo plantea este carácter pasado del arte, sino que advierte el surgimiento de algo nuevo: "En nuestros días, en casi todos los pueblos se han apoderado de los artistas el cultivo de la reflexión, la crítica y, entre nosotros los alemanes, la libertad de pensamiento".[58] Lo sagrado del arte pertenece a la palidez del pasado, pero Hegel ve florecer en el frescor del presente otra forma de aproximarse a las obras de arte mediante el surgimiento de la especulación filosófica inherente a una filosofía del arte, la cual ha de llevar al pensamiento la esencia de la obra de arte en su manifestación sensible y en la plenitud de su contenido.

Consideremos ahora la posición adoptada por Heidegger en el "Epílogo" de sus conferencias sobre el arte frente a esta tesis hegeliana acerca del carácter pasado del arte. En primer lugar, Hei-

57 *Ibid.*, p. 444.
58 *Ibid.*, p. 443.

degger reconoce que la producción de numerosas y novedosas obras artísticas, desde la proclamación de la sentencia de Hegel, no entra en contradicción con la tesis hegeliana del carácter pasado del arte, pues también Hegel había considerado tal posibilidad. En realidad, las afirmaciones mencionadas de Hegel no aluden al ya no más de la producción artística en el futuro, sino que poseen un sentido más profundo: el arte ya no satisface los intereses y las necesidades supremas espirituales, tal como sucedió en los tiempos del arte griego. La inexistencia de una tesis diferente a la de Hegel, señala Heidegger, parece confirmar hasta ahora las palabras de Hegel. Por eso, Heidegger le concede, en cierta medida, validez, pues la historia hasta el momento no ha demostrado lo contrario. Sin embargo, Heidegger todavía se pregunta si el arte puede llegar a ser un "modo esencial y necesario" que ponga a decisión la verdad del Ser y conlleve una transformación del *Dasein* histórico. Se cuestiona aquí el carácter definitivo del pensamiento hegeliano, orientado hacia un pasado que ha dejado de tener existencia en el presente y que ya no volverá más. Heidegger acude a la fuerza de la pregunta que en sí misma es proyección y apertura para interpelar por la esencia del arte. Hacia el final de la tercera conferencia Heidegger pregunta por el "origen" de la obra de arte, cuya orientación parte de una única pregunta: "Si el arte es o no es un origen en nuestro *Dasein* histórico y si puede y debe serlo y bajo qué condiciones".[59] La pregunta por si el arte es origen en el presente o si puede llegar a serlo en el futuro, verdaderamente interroga por si el arte habrá de ser un salto previo fundacional, o si se convierte en mero emprendimiento cultural. Tal pregunta está proyectada hacia el acaecer de la verdad del Ser en la futuridad. Para Heidegger, la declaración última sobre el destino del arte depende del acaecer de la verdad del Ser, antes que de una simple aseveración sobre lo que ha de ser o no el arte en el futuro. En la meditación decisional sobre el arte lo puesto en deliberación es la verdad del Ser. La destinación del arte en tanto "ese ponerse en obra" la verdad dependerá de esta única decisión. Heidegger pregunta por la orientación o dirección que habrá de seguir el arte, pues solo mediante la pregunta sobre si el arte es o no origen es posible preparar y proyectar ese ámbito en que se realice la esencia del mismo. El preguntar es proyección que se anticipa, y al mismo tiempo, preparación y disposición hacia la decisión histórica en la que el arte podría convertirse en un modo destacado *(ausgezeichnete Weise)* de acontecer la verdad del Ser.

Karsten Harries, en su ensayo titulado "The End of Art?",[60] sostiene que a Heidegger le resulta difícil salir de la oscuridad iniciada por la declaración de Hegel. Según Harries, la posición de Heidegger frente al juicio sobre el pasado del arte de Hegel es ambivalente: primero lo afirma y, seguidamente, lo cuestiona al advertir que este tendría que ser demostrado. Harries considera

59 M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, *op. cit.*, p. 56.
60 K. Harries, "The End of Art?", *op. cit.*, pp. 2-3.

las tres versiones de *El origen de la obra de arte* para demostrar la existencia de controvertidas posiciones de Heidegger: la primera versión de 1931-1932, que nunca constituyó propiamente una conferencia, concluyó optimista al citar los versos de Hölderlin y no mencionar a Hegel; la segunda versión, dictada en Friburgo en 1935, finalizó con lo que Harries denomina "las reflexiones más sombrías o desalentadoras" sobre Hegel que serían después relegadas al "Epílogo"; y en la tercera versión, compuesta por tres conferencias dictadas en Fráncfort en 1936, vuelve nuevamente a la cita de Hölderlin. Para Harries, el "Epílogo" no debe asumirse como un simple añadido, pues desde el inicio las conferencias sobre el origen de la obra de arte estaban planteadas como una respuesta a las lecciones sobre estética impartidas por Hegel. En este punto, preguntamos: ¿por qué habría de asumirse la introducción del juicio de Hegel sobre el arte en este sentido sombrío y desalentador? Aunque Heidegger reconoce la validez, en cierta medida, del juicio de Hegel, es precisamente de él donde surge la pregunta abierta por la condición de origen o no del arte en el futuro. Los versos de Hölderlin citados por Heidegger, hacia el final de la tercera versión, indudablemente tienen un tono esperanzador: "Difícilmente abandona su lugar / lo que mora cerca del origen". En nuestro concepto, el traer a colación el juicio de Hegel sobre el arte no introduce un tono sombrío o desalentador en las reflexiones de Heidegger sobre el arte, como piensa Harries; al contrario, su breve enunciación le permite a Heidegger la apertura de una pregunta esencial de si el arte es o no un origen en nuestro *Dasein* histórico, pregunta que tiene el mismo acento afirmador de los versos de Hölderlin. Tampoco estimamos que la posición tomada por Heidegger frente al juicio de Hegel sobre el arte adolezca de ambivalencia; Heidegger no duda en poner en cuestión la sentencia de Hegel, incluso va más lejos al preguntar por si aún el arte puede llegar a ser fundación de una decisionalidad histórica. A partir de los versos de Hölderlin es posible pensar que, si el arte es aquello que mora cerca del origen le es difícil abandonar su lugar inicial. Con todo, Karsten Harries admite que Heidegger confronta las declaraciones de Hegel con sus propias reflexiones en las que abre la pregunta por si el arte es o no un "modo esencial y necesario" en que acontece la verdad. Harries propone distinguir entre dos tipos de arte: el arte como acontecimiento de la verdad y el arte que carece de esta significación. Para Harries, la modernidad confirma la tesis de Hegel del fin del arte, mientras Heidegger lanza su pregunta sobre si esta será la última palabra sobre el futuro del arte. Harries no desconoce que la posición frente a la declaración de Hegel depende en Heidegger del acaecer histórico de la verdad en el futuro, mientras en el presente el juicio de Hegel sigue vigente; en realidad, la postura de Heidegger frente al juicio de Hegel revela la sujeción de su pensamiento al acaecimiento de la verdad en la historia, y de ningún modo, una simple afirmación.

En efecto, en el epílogo, Heidegger reitera la importancia de formular la pregunta por si el arte es o no un origen en la historia: "Sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo

esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro *Dasein* histórico o si ya no lo es".[61] Según lo hemos mostrado con anterioridad, este preguntar decisional, según Heidegger, no puede asegurar o garantizar el devenir del arte hacia su determinación esencial como ese ponerse-en obra la verdad, pero constituye un saber que prepara su acaecer histórico. Este carácter previo de la meditación no puede trazar de forma segura el destino del arte en el futuro; no obstante, le será dado preparar el ensamble tempo-espacial en el que ha de desplegarse la obra de arte como "ese ponerse en obra" la verdad del Ser. En su texto *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*,[62] Heidegger vuelve a citar dos pasajes de las *Lecciones de estética* de Hegel y, seguidamente, afirma que el destino del arte y su determinación aún permanecen abiertos. Allí enfatiza sobre la necesidad de la meditación en el sentido de un pensar previo, pues en él se prepara el ámbito o la esfera en que se despliega la cuestionabilidad del arte. Pero también advierte sobre la ausencia de una meditación en la época de la empresa artística y la política cultural en relación con dos fenómenos: de un lado, en el rechazo hacia todo preguntar y, del otro, en el desconocimiento del "instante histórico" en el que se decide el destino del arte occidental. Más adelante afirma: "¿Cuál meditación rige para despertar y fortalecer, y para preparar la creación? La meditación sobre el instante está en el destino del arte".[63] En la época del declive moderno, anota Heidegger, solo se vislumbra el imperar de la confusión y el aturdimiento, donde no hay una voluntad de saber acerca del "instante histórico" decisivo para el arte y mucho menos se pregunta por él. Tal como hemos sostenido desde el inicio, Heidegger propone la meditación sobre la singularidad del arte como una preparación lenta, donde tiene lugar el irrumpir súbito del "instante histórico del tránsito"[64] en el que se decide otra esencia del arte. El mismo Heidegger ha indicado en su libro *Meditación* en qué consiste este carácter "decisional" de una meditación sobre el arte:

> Tal meditación ya no puede debatir una dirección y tipo de arte tradicional y de sus posibilidades, sino que tiene que poner a decisión un cambio de la "esencia" del arte, pero ello además solo desde la decisión fundamental sobre el dominio del ente maquinador y la fundación de la verdad del Ser [*Seyn*].[65]

En dicha decisionalidad se hace manifiesta la pertenencia de la pregunta por el arte a la pregunta fundamental por el Ser. Meditar sobre el arte es un "poner a decisión" la esencia del arte, si el arte habrá de continuar en la misma dirección metafísica como arte vivencial o si, por el contrario, experimentará un viraje *(Kehre)* y se convertirá en "ese ponerse en obra la verdad". Pero esta decisión

61 *Ibid.*, p. 58.
62 Cfr. Martin Heidegger, *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, Fráncfort, Klostermann, 2010, p. 198.
63 *Ibid.*, p. 205.
64 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*, p. 28.
65 M. Heidegger, *Meditación*, *op. cit.*, p. 45.

por la esencia del arte depende, según Heidegger, de la "decisión extrema" por la verdad del Ser acaecida en el instante histórico del tránsito. Lo anterior significa que en la pregunta por la obra de arte se despliega no solo la posibilidad de un cambio en la esencia del arte, sino también la posibilidad de una decisión por el Ser, fundacional e histórica: "La obra misma cumple ahora la tarea esencial de desplegar conjuntamente esa decisión por el Ser".[66]

Según Heidegger, la obra es un paraje de decisión *(Entscheidungsstätte)* que prepara un espacio de juego temporal donde tiene su acaecer la fundación de la decisión por el Ser, en él se decide por la verdad del Ser, y por otra esencia del arte. Desde la lectura de Heidegger de la historia este saber decisional no podría ampararse en una esperanza que prometa la fundación de la última decisión en el futuro, tal como lo expresa entre paréntesis en su libro *Sobre el comienzo:* "(Las reflexiones en *Aportes* y *Meditación* nunca hacen alarde del ente futuro ante el pasado, sino del Ser *[Seyn]* como acaecimiento-apropiador en la unidad del esenciarse del tiempo)".[67] Por eso, la meditación sobre el arte que Heidegger emprende no es optimista ni pesimista respecto a la destinación futura del arte, tampoco pretende hacer una descripción de su historia o interpretar simbólicamente el arte; esta meditación sobre el arte es un saber decisional que prepara el salto al acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* en el que tendrá lugar la fundación histórica de la verdad del Ser.

En un ensayo posterior, perteneciente a la década de los años sesenta intitulado: "La proveniencia del arte y la determinación del pensar" (1967),[68] vuelve Heidegger a referirse al "paso atrás" como un salto al inicio, ante la mirada de la diosa Atenea, un salto del pensar hacia aquello que fue nombrado por primera vez, pero que según Heidegger permaneció impensado, en tanto no fue llevado a pregunta entre los pensadores iniciales: la verdad del Ser: "Porque el inicio de un destino es lo más grande. Prevalece sobre todo lo que ha de venir después".[69] Estas palabras, pronunciadas por Heidegger ante la Academia de las Ciencias y las Artes en Atenas en 1967, surgen de una meditación en la que se pregunta por la procedencia del arte en el mundo griego. La pregunta formulada por Heidegger no proviene de la investigación historiográfica *(historich),* pues desde esta óptica el mundo griego pertenece al pasado y ya no será más; tal pregunta por el origen del arte interpela desde el acaecer histórico *(geschichtich)* en donde el mundo de la Hélade se revela como el destino del arte occidental, pues aquello que alguna vez fue puede llegar a serlo,

66 *Ibid.*

67 Martin Heidegger, *Sobre el comienzo,* Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, p. 159.

68 Martin Heidegger, "La proveniencia del arte y la determinación del pensar", [en línea], disponible en: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm, p. 11, consulta: 20 de marzo de 2011.

69 *Ibid.*, p. 2.

y solo espera, señala Heidegger, a que con el pensamiento sea posible salirle al paso. Debemos resaltar en esta meditación decisional la importancia de formular la pregunta por el arte al interior de la pregunta por el Ser. En este preguntar por la fuente de la esencia del arte Heidegger descubre el sentido inicial griego del arte comprendido como τέχνη, y de manera insistente advierte que se trataba más de un saber que de un hacer, una disposición singular para conducir a la visibilidad aquello que permanecía invisible, un traer a la luz aquello que estaba resguardado en lo oculto. Según él, estas obras de la τέχνη en el mundo griego emergían de lo comunitario y lo nacional, a diferencia de las producciones del mundo moderno, cuyos productos son hijos de la universalidad de la civilización mundial. Ante esta situación se pregunta: "¿Puede la obra seguir siendo obra todavía?".[70] Él pone en cuestión el carácter de "obra" del arte moderno, en el que se ha perdido la copertenencia originaria griega de φύσις y τέχνη, es decir, la mutua pertenencia entre lo que surge de sí mismo y lo producido por otro; en cambio, el triunfo del método científico en el mundo moderno se dirige hacia la decisión en la que subyace una provocación del círculo regulador de la técnica y su trazado de una uniformidad del hombre. Ante estos avances del proyecto cibernético, el planteamiento de Heidegger es el "paso atrás", esto es, retroceder con el pensamiento desde el mundo moderno hacia el ámbito de la proveniencia del arte, atendiendo los sabios consejos de la diosa Atenea, y en este retroceso intentar pensar eso que fue nombrado, pero permaneció impensado entre los filósofos iniciales griegos: la verdad del Ser.

Por nuestra parte, en este capítulo hemos propuesto la necesidad de repensar la meditación decisional en el pensamiento de Heidegger como respuesta a su crítica a la concepción metafísica de la estética, circunscrita esta última al fenómeno de lo bello en su relación con el estado sentimental del hombre, en el olvido, por supuesto, de un preguntar por el ser de la obra de arte. Cuando Heidegger pregunta por el "origen" de la obra de arte se dirige a la obra en sí misma como acontecimiento de la verdad, y deja atrás toda interpretación de carácter sentimental. Si reconocemos que la pregunta por el arte en el planteamiento de Heidegger pertenece a la pregunta por el Ser, podremos comprender que esta meditación decisional no solo procura una transformación en la esencia del arte, sino que también prepara la posibilidad de una decisión por el Ser. En lo que sigue, se abordan los inicios de esta meditación decisional a partir de *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, con la clara intención de proyectar nuestra tesis sobre "el arte como un paraje de decisión", pero de ningún modo, para mostrar al arte como un paraje en estado puro, sino en su mutua pertenencia al pensar y la acción política. Nos ocuparemos ahora de enlazar la meditación decisional en Heidegger a estas "potencias creadoras", que en tanto extraen lo abismal del "Medio del

70 *Ibid.*, p. 10.

Ser" deciden la verdad del *Dasein* histórico de un pueblo. Surge la pregunta: ¿qué es lo que se decide en la decisión? En último término, aquello que se lleva a decisión en la fundación histórica es la verdad del Ser. Lo anterior justifica nuestra amplia elucidación de la verdad como acontecimiento-apropiador *(Ereignis)* en el sentido del simultáneo desocultamiento y ocultamiento del Ser.

# 2

# El acaecimiento de la decisión

## Poetizar, pensar y política

Una meditación decisional sobre el lugar del arte, del poetizar y del pensar puede encontrarse ya en las lecciones de 1934-1935 dictadas por Heidegger en Friburgo, tituladas *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*. La pregunta sobre si el poetizar y el pensar habrán de ser nuevamente fundadores del *Dasein* histórico, requiere necesariamente de la pregunta por el Ser en su relación con una decisionalidad histórica. En estas lecciones, Heidegger sostiene que el *Dasein* histórico de un pueblo solo ha de instaurarse desde lo que él nombra como "Medio del Ser" *(Mitte des Seyns)*, dispuesto entre los dioses y los hombres; a su vez, este es preservado y salvaguardado por las potencias creadoras del poetizar y el pensar, a las que Heidegger añade una tercera, la acción que funda un Estado. Debemos reconocer la importancia que tienen *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"* al subrayar la supremacía del "Medio del Ser" y su contribución en la fundación del *Dasein* histórico en el tratamiento del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* pensado como "Entre" *(Zwischen)* en los *Aportes a la filosofía*. Si vinculamos estos escritos con *Los himnos de Hölderlin* será posible comprender que este pensamiento heideggeriano del Ser como "Entre", dispuesto entre los dioses y los hombres, procede, sin duda, de sus meditaciones sobre la poesía de Hölderlin, y en especial de su reflexión sobre el poema "El Rin".

En la reflexión sobre el poema "El Rin", Heidegger parte de estos versos: "Un enigma es lo puramente brotado. Incluso / al canto apenas le es permitido develarlo".[1] En el poema, el río Rin es un semidiós, su puro brotar acaece desde lo más profundo de la montaña en un paisaje de cumbres, bosques y rocas, que gimen y braman con desmesurada furia. En la interpretación de Heidegger, lo puramente brotado *(Reinentsprungenes)* es el "Medio del Ser", en él se libra la disputa entre la duplicación surgida del origen, es decir, desde dónde ha surgido lo brotado y el ser-brotado *(Entsprungensein)*, contrariedad que es reunida en la unidad originaria de lo puramente brotado; así, el "Medio del

1 Martin Heidegger, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2010, p. 209.

Ser" no puede ser pensado más que como el conflicto entre el origen y el ser-brotado, a partir de la unidad originaria contenida en la palabra alemana *Feind-seligkeit*, la cual Heidegger descompone en bienaventuranza *(Seligkeit)* y enemigo *(Feind)*. En la unidad originaria de esta bienaventuranza de la enemistad, perteneciente a lo puramente brotado del "Medio del Ser", el origen es inicio y no comienzo, lo inicial del origen consiste en ser un salto previo que prosigue hasta la meta; en el inicio está contenido de suyo el final, en él rige el permanecer de su acontecer, a diferencia del comienzo, en el que lo que tiene lugar es dejado a su suerte, desapareciendo en el curso de su proceso. "El Medio del Ser" es lo inicial, él contiene no solo el conflicto entre el origen y el ser-brotado, sino también el conflicto de cada uno consigo mismo, y así alcanza la "suprema pureza" en la unidad originaria de la bienaventuranza de la enemistad. El "Medio del Ser" es esta unidad originaria en la que el Ser y su contrario, el no-Ser, están escindidos, y a su vez reunidos.

Heidegger, en su interpretación del poema, no solo identifica el Ser de los semidioses con el destino y con el "Medio del Ser", sino también asocia al río Rin con la vocación del poeta y, en general, relaciona a los semidioses con los creadores. Estos sostienen el "Medio del Ser" en tanto se encuentran entre los dioses y los hombres; sin ser dioses están por debajo de ellos, se presentan como subdioses *(Untergötter)*, y antes que hombres están por encima del hombre, son sobrehumanos *(Übermenschen)*. Esta condición unívoca de los creadores en su constitución, al mismo tiempo, de subdioses y sobrehumanos, proviene de su relación con el "Medio del Ser", en cuanto ellos son asignados por él y, de esta forma, es otorgada la posibilidad de participar en la fundación del *Dasein* histórico de un pueblo. Sería *impoético*, considera Heidegger, exigir que los creadores otorguen una "forma poética" al contenido espiritual de la actualidad; de ser así, solo estarían encubriendo las necesidades del presente al modo de un reportaje periodístico y caería en el olvido el sentido histórico de la fundación de un pueblo. En sentido estricto, señala Heidegger, no hay un objeto o tarea exigida al arte, la poesía o la filosofía, su única encomienda es la instauración del Ser. Pero a los creadores solo les es dado instaurar el Ser en tanto guardan una relación de pertenencia con el "Medio del Ser", así como el "Medio del Ser" requiere de las potencias creadoras del poetizar y el pensar para devenir fundación histórica. De modo expreso, Heidegger se refiere a esta íntima relación entre el "Medio del Ser", los creadores y un pueblo histórico, a saber:

> Solo un pueblo histórico es verdaderamente un pueblo. Pero, es histórico, solo cuando acontece desde el fondo del Medio del Ser; cuando el "Entre" está ahí; cuando los semidioses, los creadores y el acontecer en cuanto historia se hacen efectivos.[2]

Pero en dichas relaciones ¿de dónde viene la primacía al "Medio del Ser" sobre los creadores y el *Dasein* histórico? Heidegger se detiene, una vez más, en los dos primeros versos de la estrofa IV del poema "El Rin": "Un enigma es lo

2 *Ibid.*, p. 241.

puramente brotado. Incluso / al canto apenas le es permitido develarlo".[3] Este sería, según Heidegger, el poema único de Hölderlin: lo puramente brotado del Ser de los semidioses, es decir, el "Medio del Ser" divino-humano.

Intentamos plantear cómo la supremacía del "Medio del Ser" en el pensamiento de Heidegger proviene del enigma de lo puramente brotado, de su carácter de misterio *(Geheimnis)* que lo convierte en lo más extraño; el misterio, de ningún modo, podría ser susceptible de recibir una explicación, es decir, no podría ser reducido a una claridad consabida o a un estado ya conocido como si se pretendiese descifrar el enigma contenido en él, en cambio, solo puede ser comprendido en el sentido de permitir a lo inexplicable conservarse en su estado de oculto; el "Medio del Ser" situado entre los dioses y los hombres es el misterio, en cuanto se erige como lo inexplicable ante sí, esta es la fuente desde donde los creadores extraen la suprema fuerza para la fundación del *Dasein* histórico de un pueblo. Heidegger piensa el "Medio del Ser" en su despejante ocultamiento (*lichtende Verbergung*), este, de ningún modo, puede ser percibido fácilmente ante los ojos ni explicado en el lenguaje proposicional, sino que solo puede ser comprendido como lo que es: el simultáneo desocultarse y ocultarse propio del enigma. Vislumbrar el "Medio del Ser" como misterio supone captarlo no como un límite o un impedimento, sino desde este rasgo ocultante de la verdad del Ser, lo cual significa conservarlo como eso inexplicable ante sí, sin lo cual no sería posible ingresar en una relación con él. El misterio ha de permanecer y mantenerse siempre como lo que es: velamiento. Pretender explicar el misterio sería, en cambio, desconocer la esencia interna de la verdad del Ser en su enigmática negación. El "Medio del Ser" es, según Heidegger, un Medio determinante o un Medio mediador, dispuesto entre los inmortales dioses y los rezagados hombres. La escisión que comporta el "Medio del Ser" entre el origen y el ser-brotado, entre el Ser y su otro, el no-Ser, pertenece a su constitución interna, esto es, a la esencia misma del Ser. Heidegger le da el nombre de intimidad *(Innigkeit)* a la unidad originaria que reúne esta duplicidad contrapuesta. La palabra "intimidad", extraída por Heidegger del lenguaje de Hölderlin en el "Fundamento para el Empédocles", es pensada en la cercanía al misterio: lo puramente brotado del "Medio del Ser" es misterio e intimidad.

Tanto en Hölderlin como en Heidegger, la palabra "intimidad" es reservada a una connotación que difiere de la mera interioridad *(Innerlichkeit)* de una vivencia, de la sensibilidad romántica o, en general, de un estado sentimental. El sentido que adquiere la palabra "intimidad", en el pensamiento de Heidegger, está referido a esta unidad originaria de la bienaventuranza de la enemistad, en la que se da la disputa entre el origen y el ser-brotado en la esencia del Ser, esto es, en el conflicto interno del Ser mismo como aquello que ha emanado de su fuente inicial, donde se descubre el carácter enigmático del

3 *Ibid.*, p. 209.

misterio, desde donde las relaciones entre dioses y hombres son removidas. Así, la intimidad, en el pensamiento de Heidegger, es el Ser mismo. En los versos anteriormente citados dice Hölderlin que "apenas" al poeta le es permitido develar en el canto el misterio. Pero este develar no quiere decir, anota Heidegger, ni un explicar ni un descifrar el enigma, más bien el develar del poetizar es un decir velante, así lo expresa también en su meditación sobre el poema "Germania": "La imagen no ha de esclarecer sino velar *(verhüllen)*, no hacer familiar sino extraordinario, no acercar sino situar en la lejanía".[4] Al pensar este decir velante del poeta, Heidegger ha mostrado cómo este decir proviene, ante todo, de un saber escuchar: un escuchar que es diferente al escuchar de los dioses en quienes el origen se abandona a sí mismo, y al escuchar de los mortales, quienes se apartan del origen, eludiendo el carácter pavoroso y mistérico de este origen. Por el contrario, el saber escuchar del poeta es un atender al llamado del origen en su originariedad misma, y lo escuchado por el poeta es el "Medio del Ser" en su conflicto entre el origen y el ser-brotado, de donde surge ese misterio del destino que solo el poeta sabe escuchar para velarlo en la imagen. El nombrar del poeta es un resguardar en la lejanía lo así nombrado y, sin embargo, es un decir que instaura el Ser desde el fondo del "Medio del Ser", en donde se deciden las nuevas relaciones entre dioses y hombres.

En *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (1951), cuando Heidegger se dispone a reflexionar sobre el poema "Recuerdo", rememora sus meditaciones acerca de los poemas fluviales de "El Rin" y de "Ister"; allí, en lugar de referirse al "velar" del poeta alude al "señalar" del decir poético:

> El poeta se muestra abierto para lo divino y lo humano, y es solo por este motivo por lo que tiene la mirada capaz de señalar ese espacio abierto que también es el único espacio en el que los dioses pueden presentarse como huéspedes y los hombres construirse una habitación en cuyo interior se encuentra lo verdadero.[5]

Heidegger, partiendo de la poesía hölderliana, piensa al poeta como un semidiós al que le ha sido otorgado el presentir por anticipado el destino en tanto habita cerca del origen; el poeta no solo es un semidiós que habita en ese espacio intermedio entre los dioses y los hombres, sino que también le corresponde señalar ese espacio abierto, que no es otro que el "Medio del Ser", donde se reconocen dioses y hombres y se deciden sus relaciones; de este modo, la fundación del poeta es consagración como creación de ese espacio sagrado donde confluyen dioses y hombres. Por eso, indica Heidegger, la pregunta por los semidioses ha de manifestarse con anterioridad a la pregunta por los dioses y los hombres, pues es necesaria la presencia de los semidioses, de ese Otro al que los dioses aún en su autosuficiencia necesitan, y de ese Otro diferente a los aprendices hombres y poco esforzados; los semidioses son esos seres intermedios, aquellos creadores situados entre los dioses y los hombres, asignados por el "Medio del Ser" para llevar a cabo la fundación del

4 *Ibid.*, p. 109.

5 Martin Heidegger, "Memoria" en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005, p. 164.

*Dasein* histórico de un pueblo determinado, esto es, concederle a un pueblo habitar poéticamente sobre la tierra.

Desde la lectura que realiza Heidegger del poema "El Rin", de Hölderlin, el poeta es ese semidiós arrojado al *Dasein* de los creadores, y este es el "Entre" situado en medio de los dioses y hombres. Debemos reconocer la ampliación que realiza Heidegger cuando del poeta pasa a hablar de los creadores, y sostiene cómo en el *Dasein* de los creadores —donde sitúa al poeta, al pensador y al estadista— se decide el *Dasein* histórico. Estos creadores, señala Heidegger, al habitar en las más altas cumbres extraen de lo abismal del "Medio del Ser" lo necesario para inaugurar la apertura del ente en totalidad, por tanto, ellos son los verdaderos constructores de la historia. Pero nos interesa más que resaltar la existencia de tales creadores —lo cual podría declinar en la subjetividad del genio—, subrayar la presencia de "los poderes del *Dasein* histórico" de los que se ocupa Heidegger, tanto en su reflexión sobre el poema "Germania" como en la realizada sobre el poema "El Rin". En su elucidación del primer poema mencionado puede leerse:

> El *Dasein* histórico de los pueblos, su ascensión, apogeo y ocaso, surge de la poesía, y de esta, el auténtico saber en el sentido de la filosofía; y de ambas, la realización del *Dasein* de un pueblo en cuanto pueblo, a través del Estado: la Política.[6]

El *Dasein* histórico occidental ha surgido, según Heidegger, de Homero; él ha sido el primer poeta que ha instaurado el Ser en el pueblo griego, y de él se ha derivado el poder del pensamiento en los denominados por él "filósofos iniciales", y más aún: del poetizar y el pensar procede el poder de la política en la acción de los estadistas. No obstante, cuando Heidegger considera el *Dasein* histórico occidental en relación con la futuridad, piensa que ya no podría experimentarse un *Dasein* puramente poético o uno puramente pensante, o bien, puramente actuante, sino en la copertenencia originaria de los poderes "poético-pensante-político". No podría esperarse que el arte, en cuanto poetizar *(dichten)* en el sentido amplio de configurar *(bilden)* —palabras que en ocasiones intercambia Heidegger— pudiese llegar a ser un paraje de decisión en estado puro, aislado de estos otros poderes igualmente instauradores del Ser. Lo proyectado sería más bien la imbricación de estos poderes poético-pensante-político que participan en la fundación del *Dasein* histórico occidental.

En estas lecciones sobre *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Heidegger, por primera vez, realiza una fundamentación amplia del lugar que ocupa el poetizar en la fundación de la historia, colocándolo en el mismo rango que el pensar y la política, sin desconocer sus diferencias esenciales. A estos poderes "poético-pensante-político" él los nombra "potencias creadoras", en su meditación sobre el poema "El Rin", a saber:

> Los poderes de la poesía, del pensar, y de la creación del Estado actúan, sobre todo en épocas avanzadas de la historia, hacia adelante y hacia atrás,

6 M. Heidegger, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El "Rin", op. cit.*, p. 57.

> y en ningún caso son calculables. Por mucho tiempo ellos pueden actuar unos junto a otro, incluso uno para el otro, sin ser reconocidos y sin conexión, según el diferente despliegue de poder del poetizar, pensar y actuar político, y cada vez en grandes ámbitos diferentes de lo público. Estas tres potencias creadoras del *Dasein* histórico suscitan aquello único a lo que podemos atribuir grandeza.[7]

Nos corresponde, entonces, subrayar la idea heideggeriana sobre cómo estas potencias creadoras solo pueden serlo en cuanto se despliegan a partir del fundamento del Ser, es decir, en la bienaventuranza de la enemistad propia de la estructura interna del "Medio del Ser". No sería fácil reconocer la conexión interna de estas potencias creadoras, con lo cual resultaría imposible deslindarlas a cada una de ellas en el momento de la instauración del temple fundamental del *Dasein* histórico de un pueblo, en el que este adquiera una fuerza capaz de afrontar el destino; tampoco el hombre histórico podría ser pensado como un sujeto aislado e incomunicado, él es siempre un ser-con otros en el diálogo. En efecto, Heidegger le otorga, en estas lecciones de Friburgo de 1934-1935, un gran poder a la palabra en su relación con el "Medio del Ser"; así, las palabras del poetizar pensante y la del pensar poetizante, surgidas del abismo del Ser, una vez pronunciadas, ingresan en el *Dasein* histórico de un pueblo y en tanto palabras instauran "poética-pensantemente" el Ser. No muy lejos se encuentran los escritos de Heidegger de los años 1936-1938 cuyo título público es *Aportes a la filosofía*, seguido del subtítulo *Acaecimiento-apropiador (Ereignis)*, subtítulo que, según Heidegger, debería ser el título adecuado por constituir el asunto esencial. Frecuentemente Heidegger separa la partícula *Er*, que en alemán connota un momento originario o inicial, del *eignis*, proveniente del verbo *eignen* que significa "ser apropiado", lo cual le confiere al Ser el carácter no solo de inicialidad, sino también de apropiación. En *Carta sobre el Humanismo* (1949), en una nota a pie de página, Heidegger declara que *Er-eignis* constituye desde 1936 la palabra clave de su pensamiento. El intento de Heidegger por pensar la verdad del Ser puede fijarse en *Aportes a la filosofía*. En efecto, a esta obra la recorre desde el inicio hasta el final un único pensamiento: el del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* concebido como "Entre" en el que los dioses son transferidos al hombre y este a los dioses, donde se decide sobre su coopertenencia. Aunque en *Los himnos de Hölderlin* todavía Heidegger no se refiere a la palabra *Ereignis* y, en cambio, prefiere hablar del "Medio del Ser", podría decirse que este ya posee el carácter abismal que le conferirá al acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* como "Entre" en *Aportes:* "El Ser *(Seyn)* es el acaecimiento disputante, que reúne originariamente su acaecido (el ser-ahí del hombre) y su rehusado (el dios) en el abismo de su entre".[8] Surge la pregunta: ¿qué es lo fundado

7 *Ibid.*, p. 129.

8 Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 383.

en la fundación *(Gründung)* pensada por Heidegger? Si nos atenemos a lo indicado en dicha obra es posible decir: lo fundado es la verdad del Ser como "Entre" en la instancia del *Dasein;* así, el pensamiento sobre la entreabilidad del Ser en estos escritos comporta necesariamente la abismalidad del acaecimiento-apropiador *(Ereignis).*

En la meditación sobre estos himnos de Hölderlin Heidegger consideraba la necesidad que tienen los creadores de sostener el "Medio del Ser" para llevar a cabo la fundación del *Dasein* histórico y, a su vez, reconocía cómo el Ser pensado como Medio requiere de la existencia de los creadores para configurar el espacio abierto fundacional. Del mismo modo, en *Aportes a la filosofía* la singularidad del acaecimiento-apropiador, pensado como fundamento originario, necesita del *Dasein* para su esenciación *(Wesung),* así como el *Dasein* requiere del acaecimiento-apropiador para llevar a cabo una transformación del hombre y dar origen al hombre histórico, el cual no es histórico por hacer parte de la historiografía *(Historie),* sino porque él mismo funda historia *(Geschichte).* Para Heidegger se trata de una relación recíproca: el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* propicia la fundación del *Dasein* y, al mismo tiempo, sin este no sería posible la instauración del acaecimiento-apropiador. Pero dicho *Dasein,* anota Heidegger, no es el hombre en su estado vigente de animalidad y racionalidad, sino el hombre fundado en el *Dasein,* es decir, el hombre que ha sido acaecido y apropiado *(eignet)* por el Ser para su custodia; el *Dasein* del hombre tampoco es el hombre en sí, como si una transformación de la historia se originase del hombre en general; tanto en *Los himnos de Hölderlin,* donde Heidegger habla del *Dasein* de los creadores, como en *Aportes,* donde se refiere simplemente al *Dasein,* este es conformado por los constructores y creadores de la historia venidera, los cuales siempre son unos pocos: "En adelante, el hombre, es decir, el esencial y los pocos de su tipo, tiene que construir su historia desde el ser-ahí".[9] Estos "singulares dispersos" e "insólitos" —tal como los nombra Heidegger— son aquellos que en su continuo preguntar van al ocaso, en tanto presienten y proyectan la historia venidera, y en su hundimiento y despedida dan paso a los futuros.

Daniela Vallega-Neu, en su ensayo titulado: "Ereignis: The event of Aproppiation",[10] muestra que la noción de *Ereignis* procede de una experiencia del Ser en la cual el *Dasein* se halla arrojado a la apertura abisal del Ser y, al mismo tiempo, se encuentra apropiado en su Ser. En ese sentido, argumenta Daniela Vallega-Neu, la revelación del *Dasein* necesita el *Da-sein* como la instancia de su acaecimiento y, a su vez, el *Dasein* es apropiado por esta revelación; de este modo, la verdad del Ser tiene su acaecer en el *Dasein,* esto es, en los seres humanos y no en los entes humanos. Tal interpretación no se distancia de lo que hemos indicado anteriormente sobre la relación íntima entre acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* y *Dasein.* Pero para nosotros resulta cuestio-

9 *Ibid.*, p. 204.

10 Daniela Vallega-Neu, "Ereignis: The event of appropiation", en: Bret Davis (ed.), *Key concepts in Heidegger's Thinking of being,* Abingdon, Routledge, 2014.

nable la ambigüedad que dice encontrar Daniela Vallega-Neu en *Aportes* en relación con la fundación de la verdad del Ser: lo ambiguo, según ella, reside en la falta de claridad en el pensamiento de Heidegger respecto a lo que designa propiamente el *Ereignis,* pues con este concepto él parece nombrar el acontecer inicial del Ser en el instante de decisión al otro inicio y, al mismo tiempo, se refiere a la eclosión de una época futura en la cual irrumpiría el acaecimiento-apropiador más plenamente que en la historia de la metafísica, de tal modo que los humanos puedan encontrar una relación originaria y renovada con lo divino, la tierra, el cielo y todo aquello que pueda revelarse al interior de un mundo histórico. En suma, la ambigüedad para Daniela Vallega-Neu se presentaría en esta disyuntiva respecto a la concepción del *Ereignis,* pues no parece estar claro si se trata de un acaecimiento original o bien, un evento futuro. En nuestro concepto, no se trata de una ambigüedad propiamente, si se considera que Heidegger ha señalado cómo el *Ereignis,* al irrumpir inicialmente en el paraje del instante de la más extrema decisión, funda la historia y, en consecuencia, al hombre histórico; la ambigüedad se disuelve cuando consideramos con Heidegger que la historia acaece en la esenciación del *Ereignis,* en un único instante *(Augenblick)* y en un único paraje *(Stätte).* Creemos que no es posible escindir el momento inicial de la decisión de la verdad del Ser y el mundo histórico que le sobrevendrá; para Heidegger lo histórico es lo perteneciente a la esenciación del Ser mismo y no se encuentra por fuera de dicha esenciación. Insistir en tal ambigüedad sería desconocer la importancia del viraje *(Kehre)* del *Ereignis* en el pensamiento de Heidegger, en el que tiene lugar, antes que una simple inversión de la metafísica, una decisión histórica, donde se pone a decisión la verdad del Ser y en la que tiene lugar la apertura del ente en su totalidad.

Por otra parte, sería erróneo creer que para Heidegger la esenciación del Ser pensado como "Entre" acaeciese por sí misma, y que solo posteriormente le fuese dado al *Dasein* entrar en una relación con la esenciación del Ser. No es posible pensar esta esenciación del Ser en Heidegger sin la fundación "al mismo tiempo" de la instancia del *Dasein.* Para Heidegger, el hombre es lo ausente de la historia, mientras no sea fundado en el *Dasein,* y esto solo sucede cuando ingresa en la pertenencia al Ser. Esta íntima relación entre el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* y el *Dasein* se asienta en la concepción de acaecimiento-apropiador como "Entre" tal como es indicado en la fuga "El Salto": "el *Ser (Seyn)* se esencia tempo-espacialmente como ese 'Entre', que nunca puede estar fundado en el dios, pero tampoco en el hombre como presente ante la mano y viviente, sino en el *ser-ahí*".[11] Si bien Heidegger piensa el acaecimiento-apropiador como el "Entre" de los dioses y los hombres, no quiere decir que le conceda a este el lugar de una trascendencia respecto de los dioses y los hombres, como si estuviera por encima de ellos; "Entre" significa aquí, lo abierto *(das Offene),* un interespacio tempo-espacial y abismal no localizable en un lugar más allá de los dioses y los hombres, donde el hombre es fundado como *Dasein,* aban-

11 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 217.

donando su condición de expropiado del Ser, y reconociéndose a sí mismo como propiedad del Ser; solo así es transferido desde su posición de animal tecnificado a la de preparador del acaecer del Ser.

La fundación de la verdad del Ser en el *Dasein*, señala Heidegger, solo es posible a partir de un salto *(Sprung)* al otro inicio de la historia, y tal salto acaece en el viraje del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*, el cual solo puede ser fundado en el *Dasein*. Con razón, Parvis Emad, en su ensayo "On the last part of contributions to philosophy, 'Being'",[12] considera que este viraje es el "acaecimiento" que repercute no solo en la última parte de *Aportes*, sino también en los seis ensambles que conforman estos escritos: la resonancia, el pase, el salto, la fundación, los futuros y el último dios. Pero este viraje que es el acaecimiento del Ser mismo, continúa Parvis, no es ocasionado por el pensar, pues no existe una relación "causal" entre el viraje y el pensar, ni entre el viraje y el pensar interpelante de Heidegger. Sin embargo, no se comprende cuando Parvis Emad afirma que no hay viraje sin una proyección simultánea del pensar de Heidegger: el viraje, según él, en cuanto dominio del Ser y la proyección del pensar de Heidegger ocurren simultáneamente. En este punto consideramos que se requiere establecer la diferencia entre la proyección del pensar, que posee un carácter preparatorio, y el paraje del instante *(Augenblicksstätte)* en el que tendría lugar el viraje: siguiendo el pensamiento de Heidegger, el pensar puede proyectar el viraje pero no puede determinarlo en sí mismo, pues es el Ser el que ha de acaecer al pensar y no al contrario; en el mismo acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* está incluida la decisión por la verdad del Ser, esto significa que "la historia no es prerrogativa alguna del hombre, sino que es la esencia del Ser mismo".[13] La esenciación del Ser es historia y esta es la esenciación misma del Ser, de tal modo que la decisión por la verdad del Ser tiene su determinación antes que en el hombre en sí, en el Ser pensado como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*.

Si la fundación de la nueva historia se origina simultáneamente en la esenciación del Ser en la instancia del *Dasein*, se comprenderá entonces por qué también al *Dasein* se le concibe como un "Entre": "El ser-ahí es el *Entre* entre el hombre (como fundador de historia) y los dioses (en su historia)".[14] En sentido estricto, el *Dasein* en tanto que "Entre" es el ser del *Da*, y este no es más que el despejamiento abismal que contiene en sí mismo el ocultarse, y al surgir del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* deviene lo abierto asignante para dioses y hombres. Pero, así como en *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Heidegger se refiere a los "abismos del Ser" donde los creadores extraen lo esencial para instaurar el Ser de un pueblo histórico; del mismo modo, estos singulares que han sido fundados en el *Dasein* podrán contribuir a la fundación de la otra his-

12 Cfr. Parvis Emad, "On the last part of contributions to philosophy, 'Being'", en: *On the Way to Heidegger's Contributions to Philosophy*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2007, pp. 109-132.

13 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 379.

14 *Ibid.*, p. 254.

toria, únicamente si han sido acaecidos por el "Entre" del Ser. Pero en *Los himnos de Hölderlin* el "Medio del Ser" en su condición de abismal y fundacional aún no se configura como ese ámbito de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)*, al modo en que el "Entre" se dispone en *Aportes*.

> El Entre, que no resulta apenas de la referencia de los dioses a los hombres, sino ese Entre, que funda primero el tiempo-espacio para la referencia, en tanto él mismo surge en la esenciación del Ser como *Ereignis* y como medio que se abre, hace decidible los dioses y los hombres unos para otros.[15]

Según lo anterior, de la esenciación del *Ereignis* en el *Dasein* surge el "Entre", el cual es la inauguración del tiempo-espacio como el ámbito abismal de la más extrema decisión, pues en ella se pone a decisión la verdad del Ser, y al unísono, es el "Medio" —aquí vemos cómo Heidegger conserva el término "Medio" *(Mitte)* empleado en sus lecciones sobre Hölderlin— en el que acaece la réplica de dioses y hombres —este ámbito tempo-espacial de la última decisión será examinado en el próximo capítulo—.

En este punto nos arriesgamos a preguntar: ¿cómo integra Heidegger la esenciación de la verdad del Ser en la instancia del *Dasein* con la meditación decisional acerca del arte y su posible fundación de la historia venidera en *Aportes a la filosofía?* En estos escritos Heidegger no solo sostiene la inseparabilidad de la esenciación del Ser y la instancia del *Dasein*, sino que, a la vez, plantea cómo la esenciación de la verdad del Ser no puede llevarse a cabo sin el abrigo *(Bergung)* en el ente; esto no significa que la verdad del Ser posea una existencia en sí, y ulteriormente se albergue en el ente, sino que la esenciación de la verdad del Ser es abrigo en el ente y este solo acaece en la esenciación de la verdad. Aquí, Heidegger ya no habla de "potencias creadoras", y más bien prefiere introducir otro lenguaje, aludiendo a "los modos y caminos" en que le es dado a la verdad del Ser albergarse en el ente. Ya desde la "Prospectiva" se esclarece sobre lo que en adelante ha de comprenderse por crear: "Crear —mentado aquí en sentido amplio— significa todo abrigo de la verdad en el ente".[16] Este concepto de abrigo *(Bergung)* es expuesto detenidamente en el último apartado de la fuga "La fundación" titulado: "La esenciación de la verdad como abrigo" —comprende los párragrafos desde el 243 al 247—; no obstante, desde el principio hasta el final de estos escritos es posible encontrar indicaciones apreciables sobre esta cuestión. En *Aportes*, la esenciación de la verdad del Ser es el vacilante rehusamiento *(zogernde Versagung)*, al que en otras ocasiones se nombra como el "despejamiento para el ocultarse" *(Lichtung für das Sichverbergen)*; pero, según Heidegger, dicha esenciación no puede pensarse sin el abrigo del Ser en el ente, y solo el abrigo de la verdad en el ente se realiza en la esenciación del Ser; de acuerdo con lo anterior, no puede concebirse la esenciación de la verdad del Ser acaeciendo en sí misma y solo ulteriormente albergándose en el ente;

15 *Ibid.*
16 *Ibid.*, p. 38.

a la esenciación del Ser le pertenece de suyo el abrigo de la verdad en el ente.

En el parágrafo 243 Heidegger ha mostrado cómo la esenciación del Ser en el *Dasein* requiere encontrar, en lo abierto de este medio despejado, un ente donde abrigarse; ese ente bien puede ser la cosa *(Ding)*, el utensilio *(Zeug)* o la obra *(Werk)*, participando estos, al mismo tiempo, del ocultarse de la verdad. Nótese que sobre estos tres entes también había girado *El origen de la obra de arte:* la cosa y la obra, la diferencia entre utensilio y obra, la obra y la verdad. Es claro que la obra y, por supuesto la obra de arte, es del orden de la entidad, y como tal le es dado recibir la esenciación de la verdad del Ser en su apertura, lo que permite de este modo su abrigo *(Bergung)* e instalación *(Einrichtung)* en ella. Posteriormente, al referirse al carácter de contienda de la verdad, Heidegger agrega a los entes mencionados la acción *(Tat)* que funda un Estado y la ofrenda *(Opfer)*, es decir, la política y el don del sacrificio esencial, esos dos modos de acontecer la verdad en el ente, indicados también en sus conferencias de Fráncfort recogidas bajo el título *El origen de la obra de arte* —en los parágrafos 243 y 247 se invita a confrontar dichas conferencias—. Si bien el arte es un modo destacado *(ausgezeichnete Weise)* de abrigarse la esenciación de la verdad del Ser en el ente, según lo expresa Heidegger en sus conferencias sobre el arte: "el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al Ser",[17] debemos reconocer que este no es el único modo de abrigo de la verdad y tampoco es posible pensarlo desplegándose puramente en la historia; de igual forma sucede con los anteriores "modos" y caminos mencionados.

Wilhelm von Hermann, en su libro *Wege ins Ereignis*,[18] se detiene en el parágrafo 247 de *Aportes a la filosofía* titulado "Fundación del *Dasein* y las vías del abrigo de la verdad", en el que Heidegger expresa cómo la pregunta por el origen de la obra de arte proviene del ámbito de la fundación del *Dasein* y se orienta a partir de la consideración de las vías de abrigo de la verdad. Esta relación entre la pregunta por el arte y el título del parágrafo 247 le permite a Hermann afirmar que el arte y la creación artística de la obra de arte es una de esas vías del abrigo de la verdad del Ser. Y no solo es una de esas vías, Hermann indica cómo el traer-delante-creador *(Her-vor-bringen)* constituye para Heidegger una destacada vía *(Bahn)* entre las otras vías y modos de abrigo. Más aún, anota Hermann, puede hablarse de un destacado abrigo de la esencia del arte, en ese destacado ente que es la obra de arte. El arte es pues, continúa Hermann, un modo eminente de creación, en cuanto es un camino originario por el cual la verdad alcanza el Ser. ¿Pero qué relación guarda el abrigo de la verdad en el ente con el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*? Heidegger puntualiza esta relación: el abrigo es cuidado *(Bewahrung)*,

17 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2010.

18 Cfr. Wilhelm von Hermann, "Die Grundung als die Fügung für die seingeschichtliche Frage nach Der Kunst", en: *Wege ins Ereignis*, Fráncfort, Klostermann, 1994, pp. 104-107.

y aquello que es custodiado es el acaecimiento-apropiador; pero dicha custodia es fundamentalmente cuidada de la ocultación del despejamiento, en medio de la disputa de la contienda librada al interior de la esencia de la verdad. Heinrich von Hermann, con relación al abrigo en el pensamiento de Heidegger, señala cómo el ocultarse necesita de diferentes entes que lo contengan cada vez en la apertura, pues el abrigo de la verdad del Ser tiene su indigencia *(Not)* y necesidad *(Notwendigkeit)* desde el ocultarse como un rasgo fundamental del Ser, y a partir de la contienda de mundo y tierra que puede encontrar su abrigo en la obra de arte. Por nuestra parte, seguimos la interpretación de Hermann al poner de relieve el abrigo de la verdad del Ser en el modo destacado del arte, lo mismo que al señalar el ocultarse del acaecimiento-apropiador y la necesidad de su cuidado por parte del abrigo de la verdad del Ser; tampoco él desconoce la existencia de estos otros "modos y caminos" de abrigo de la verdad como son el pensar, la política, el sacrificio esencial, entre otros; en nuestra interpretación, y recordando lo expresado en *Los himnos de Hölderlin,* estos "modos y caminos" no se manifiestan en estado puro, bien pueden presentarse anudados al arte en la fundación del *Dasein* histórico occidental.

Por su parte, Rüdiger H. Rimpler, en "Exkurs: Ausblick auf die Bergung" ("Excurso instante en el abrigo"),[19] plantea que si la esenciación del Ser en el *Dasein* es inseparable de su abrigo en el ente, entonces el abrigo es la instancia activa en el *Dasein*, y en ese sentido, participa activamente en el acontecer de la fundación. Así, Rimpler contrasta el abrigo concebido desde el combate de mundo y tierra, y la consideración estética sobre la presencia del εἶδος en la ὕλη; en el primer caso se despliega una actividad combativa, en el retraerse de la tierra y la apertura de un mundo; en el segundo se trataría de una representación del abrigo desde un planteamiento metafísico. Para Rimpler es innegable la relación de las conferencias de Heidegger sobre el arte con el ensamblaje de la historia del Ser a partir del *Dasein* creador; de ahí que, según él, sea necesario subrayar el potencial del abrigo y su carácter dinámico en el acaecer de una fundación histórica. En efecto, el arte es ese modo destacado del abrigo de la verdad del Ser en el que el *Dasein,* en su impulso creador, deviene custodia del acaecimiento-apropiador; así lo confirma un pasaje de la fuga "El salto" que reza: "Porque se requieren algunas y destacadas de estas custodias para en general hacer surgir el ente en sí, tiene que estar el arte, que pone en su *obra* la verdad".[20] Ciertamente, aquí se alude a "algunas" destacadas custodias sin especificarlas y únicamente se hace referencia al abrigo que procura el arte, como si fuese decisiva la participación del arte en la apertura del ente en su totalidad. En esta misma fuga, cuando Heidegger se dispone a nombrar los

19 Cfr. Rüdiger H. Rimpler, "Exkurs: Ausblick auf die Bergung", en: *Prozessualität und Performativität "Beiträgen zur Philosophie"*, Wurzburgo, Ergon Verlag, 2008, pp. 94-95.

20 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 201.

"modos y caminos" de abrigarse la verdad en el ente, menciona en primer lugar el arte: "Su verdad, [la del *Ereignis*], es decir, *la* verdad misma se esencia solo en el abrigo como arte, pensar, poetizar, acción y exige por ello la instancia del ser-ahí, que rechaza toda aparente inmediatez del mero re-presentar".[21]

Mientras en *Los himnos de Hölderlin* el poetizar, el pensar y la acción que funda un Estado eran presentados como "potencias creadoras" fundadoras del *Dasein* histórico de un pueblo, en *Aportes* se sitúa al arte, junto al poetizar, el pensar y la acción política como las vías *(Bahnen)* de abrigarse la verdad en el ente, las cuales conforme a su despliegue habrán de fundar la historia venidera. También en la fuga "La fundación" Heidegger parece referirse al arte bajo la idea de construcción o configuración que supone la creación de una obra de arte: "El ahí es sostenido cada vez en un modo de abrigo de la verdad (pensantemente, poéticamente, construyendo, conduciendo, ofrendando, sufriendo, jubileando)".[22] De la consideración del arte como un modo destacado de encontrar abrigo la verdad en el ente, se desprende la posibilidad de pensar la esencia del arte como tránsito *(Übergang)* al otro inicio de la historia, esto es, como paraje de decisión hacia una remoción *(Verrückung)* del hombre, posibilidad que surge como una proyección anticipatoria que, aunque no puede asegurar su cumplimiento en la historia, sí puede erigirse como proyecto que trace un horizonte en el que pudiese alcanzar su realización una transformación histórica futura.

## La verdad es la no-verdad

Si intentamos pensar la relación convergente entre arte y verdad, partiendo de lo expuesto por Heidegger en *El origen de la obra de arte*, debemos afrontar necesariamente esta pregunta esencial: ¿cómo introduce Heidegger el concepto de verdad como ἀλήθεια en la experiencia del arte? En principio, será necesario admitir que la verdad a la que hace referencia Heidegger no es una verdad intemporal que nos sitúe por fuera de la historia, ni tampoco supratemporal como si nos arrojara más allá de nuestra historicidad, sino una verdad histórica *(geschichtlich)*. Por otra parte, debemos reconocer el nuevo, y a la vez muy antiguo, concepto de verdad introducido, por primera vez, en el dominio del arte: el concepto griego de ἀλήθεια, el desocultamiento-ocultamiento *(Unverborgenheit-Verborgenheit)* del Ser. Según Heidegger, este concepto fue experimentado por los pensadores iniciales griegos y, sin embargo, no fue llevado a pregunta por los mismos; el experimentar el ocultamiento no derivó en una pregunta, es decir, la cuestionabilidad por aquello que se oculta en el desocultamiento no estuvo presente y ha sido precisamente tal omisión la que más tarde permitiría la eclosión del concepto de verdad en tanto conformidad del lenguaje con la realidad, permaneciendo canónico en la historia de la metafísica occidental. Pero el que este concepto de verdad como ἀλήθεια fuese impensado aún entre los pensadores iniciales

21 *Ibid.*, p. 211.
22 *Ibid.*, p. 246.

griegos, quizá no ha sido debido a su negligencia, sino a causa de la fuerza de su pensar para soportar el primer inicio, tal como lo expresa Heidegger en *Preguntas fundamentales de la filosofía* (1937). Así, el que la pregunta por el ocultamiento perteneciente al desocultamiento en el concepto de verdad se hubiese mantenido informulada, habría de declinar en Platón y Aristóteles en lo denominado por Heidegger "yugo" de la verdad como "corrección" *(Richtigkeit)*, esto es, la verdad en un momento posterior pasó de constituir la propiedad del Ser para convertirse en propiedad del enunciado o la proposición.

Conforme a lo anterior, Heidegger se propone introducir en *El origen de la obra de arte* este sentido originario de ἀλήθεια como desocultamiento, e intenta pensar, al mismo tiempo, eso que ha permanecido impensado en la historia de la metafísica, el ocultamiento. Por eso, la verdad originaria que Heidegger recupera para el arte está abiertamente en contraste con el sentido no originario de ὁμοίωσις o *adaequatio*, derivado del primero, en tanto adecuación o concordancia del enunciado con el ente. La crítica heideggeriana al concepto tradicional de mimesis está sustentada en este cuestionamiento al concepto de verdad como "corrección" en el que se ampara: la reproducción de la realidad en el arte obedece a una concepción de la verdad como conformidad de la imagen con la realidad. La discusión del historiador del arte norteamericano Meyer Schapiro frente a la meditación heideggeriana del cuadro de Van Gogh *Un par de zapatos*, en su libro *La naturaleza muerta como un objeto personal. Notas sobre Heidegger y Van Gogh*, es una clara muestra de su incomprensión ante el planteamiento fundamental de Heidegger sobre el arte, pues lo que el filósofo alemán pretendía defender no era la idea del arte como imitación o copia de un ente singular, sino el acontecimiento único de verdad en la obra. En el desconocimiento de tal pensamiento, Meyer Schapiro se propuso demostrar que los zapatos pintados por Van Gohg no pertenecían a una campesina, sino que ellos reproducían los zapatos del artista —comprados por él mismo en un mercado de pulgas en París— y, en consecuencia, no reflejaban el mundo propio de un campesino suabo de la Selva Negra, sino el de un artista de la vida urbana; en sentido estricto, no era un mundo lo que se revelaba en ellos, sino algunos elementos de un autorretrato.

La anterior demostración estaba inscrita en una teoría del arte anclada en el concepto de mimesis como reproducción fidedigna de la realidad, y esto es justo lo que Heidegger pretendía controvertir en sus conferencias sobre el arte. Babette Babich le ha dedicado a este debate un amplio ensayo titulado "La verdad del arte en Heidegger: salvar el museo entre Schapiro y Gadamer",[23] donde sostiene la tesis en la que se afirma que la discusión de Schapiro proviene de una crítica basada en las pretensiones de la historia

23 Cfr. Babette Babich, "La verdad del arte en Heidegger: salvar el museo entre Schapiro y Gadamer", en: *Estética, miradas contemporáneas*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2004, pp. 183-230.

del arte contra la filosofía del arte. Nosotros, en cambio, proponemos que se trata de dos concepciones de la verdad enfrentadas: Schapiro fundamenta su crítica en la verdad como conformidad o adecuación de la pintura con la realidad, cuando se concentra en el aspecto físico de los zapatos pintados y se preocupa por esclarecer a quién pertenecen, hasta mostrar que se trata verdaderamente de los zapatos reales del artista. Por su parte, Heidegger intentaba meditar sobre la obra, ocupándose del misterio del acontecer de la verdad que en ella tenía lugar y el mundo que solo merced a ella se abría. La meditación de Heidegger provenía, en cambio, del dejarse interpelar por la verdad de la obra en la que simplemente un ente —en este caso un utensilio *(Zeug)*, unas botas— fuese desocultado-ocultado en su Ser. A través de la pintura de Van Gohg se descubría la esencia de dicho utensilio, su fiabilidad, es decir, la confianza depositada en él por la campesina al realizar su faena diaria, y se develó, al mismo tiempo, su mundo: el mundo penoso y vigoroso del campo.

Al poner en cuestión este concepto de mimesis como reproducción de la realidad, Heidegger recurre a obras no procedentes del arte figurativo; así se refiere al poema "La fuente romana" de F. Meyer, no para demostrar que en el poema se representa una fuente singular y concreta, ni para constatar que se trata de una representación de la esencia general de una fuente romana, sino para confirmar que en esta obra de la palabra poética acaece el despejamiento ocultante de la verdad, pues en ella se experimenta una apertura y un retraerse de ese ente que es la fuente romana, al salir esta a la luz en el desocultamiento de su Ser; en el poema de Meyer, el incesante fluir de sus aguas en medio del permanente reposar de la fuente son el acontecimiento mismo. De igual forma, Heidegger acude a otra obra del arte no figurativo, a otra obra de la palabra, a la tragedia griega. Tampoco ella es la representación mimética de un suceso histórico, ni la simple narración de hechos bélicos; antes bien, en ella se presentifica la disputa entre los dioses antiguos y los dioses nuevos. Por eso, lo decisivo en la tragedia griega no es el realizar una descripción de lo real, es decir, no es mimesis en el sentido de descripción fiel de la historia, sino que en ella la palabra es decisión del destino de los hombres que fluctúan entre los opuestos, entre lo sagrado y profano, grande o pequeño, señor o esclavo, entre otros. Del mismo modo, Heidegger recurre al templo griego de Pasteum, obra arquitectónica en la que no se copia nada, ni siquiera un fragmento de la realidad. La escultura del dios que la preside tampoco copia la figura del dios, pues ella es el dios mismo. Pero es solo en virtud del templo que el dios se hace presente y, al mismo tiempo, el templo se conserva en su ser-obra solo si el dios habita en él; en la obra-templo se da la coopertenencia entre templo y dios, otorgándoles a los hombres el reconocimiento de sí mismos. Con todo, la recurrencia a estas obras no figurativas, antes que evidenciar el desconocimiento del filósofo del arte moderno de su época, atestigua sobre la necesidad de poner en cuestión la idea del arte como mimesis o imitación *(Nachahmmung)* de la realidad y le conduce a afirmar su pensamiento sobre el arte como ἀλήθεια, esto es, como acontecer de la verdad del Ser.

Por su parte, John Sallis, en su ensayo titulado: "Heidegger's Poetics:

The Question of Mimesis",[24] aunque reconoce abiertamente la oposición de Heidegger al concepto de mimesis en cuanto imitación de la realidad, pretende recuperar en el pensamiento de Heidegger la idea de una mimesis originaria en el arte, no formulada ni expresada por el propio Heidegger, pero que podría afirmarse como un "vestigio" que le permitiese la posibilidad de una recuperación de un nuevo concepto de mimesis. A partir de esta interpretación acerca de las conferencias sobre El origen de la obra de arte, Sallis pregunta si es posible pensar el arte desde la "mimesis de la verdad", en relación con la ἀλήθεια, o a partir de la "mimesis del despejamiento", o bien, a través de una "mimesis del acontecer de la verdad". Según Sallis, este "vestigio" recuperado de mimesis, en la poética de Heidegger, no puede ser referido ni a la representación en la obra de un ente singular ni tampoco a un ente en general. Pero John Sallis no precisa suficientemente este nuevo concepto de mimesis, no queda claro si este podría identificarse con la mimesis en cuanto representación teatral *(Darstellung)* propuesta por Hans-Georg Gadamer, de tal modo que la obra no sería la remisión a una realidad externa sino la plena realización de su contenido, o si remite a una experiencia de re-conocimiento *(Erkennung)*, después de la cual no se puede seguir siendo el mismo.

En nuestra lectura de estos mismos pasajes de *El origen de la obra de arte* nos interesa, ante todo, subrayar la verdadera originalidad del pensamiento sobre el arte en Heidegger: el arte es el acaecimiento de la verdad *(Geschehnis des Wahrheit)*. Aunque la palabra *Ereignis* —acaecimiento-apropiador— no es mencionada propiamente en el cuerpo de estas conferencias y, en su lugar, se nombra la palabra *Geschehnis*, es claro que aquí no se trata de un acontecimiento o suceso entre otros, sino del fenómeno de apropiación que supone el acaecimiento del Ser. No obstante, en el apéndice —escrito hacia 1956 y finalmente publicado en la edición de Reclam en 1960, en el que Heidegger se propone esclarecer algunos conceptos fundamentales— logra nombrar con la palabra *Ereignis* el acontecer del arte: "El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu: tiene su lugar en el *Ereignis*, lo primero a partir del cual se determina el sentido del Ser".[25] En estas palabras decisivas subyace una crítica imperiosa, de un lado, al liberalismo y su incitación a la creación de obras para la "cultura", como si el arte requiriese de una gestión cultural y de la promoción publicitada de la denominada empresa artística; del otro, la crítica se refiere a la filosofía del arte de Hegel, donde el arte es manifestación del espíritu y apenas la primera forma de manifestación del espíritu absoluto; no solo es un saber de la inmediatez, sino que presenta la verdad en la forma de una configuración sensible. De este modo, el espíritu absoluto encuentra en

24 Cfr. John Sallis, "Heidegger's Poetics: The Question of Mimesis", en: *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, Walter Biemel, F. W. von Hermann, 1989, pp. 175-188.

25 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 61.

la intuición sensible y en el sentimiento su autosatisfacción inmediata que habrá de ser necesariamente superada en la representación y devoción de la religión y, posteriormente, en el pensamiento y el concepto de la filosofía. En oposición a estas dos consideraciones sobre el arte, Heidegger introduce aquello que en nuestro concepto constituye su máxima contribución al pensamiento acerca de la esencia del arte: el arte es acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* de la verdad del Ser.

Pierre Pochon, en su ensayo acerca de las conferencias de Heidegger sobre el arte,[26] manifiesta que en estas no hay una referencia directa al *Ereignis* ni existe una elucidación de dicho concepto, pues allí Heidegger explica muy poco acerca del Ser mismo; por tanto, estas conferencias sobre el arte requieren ser completadas por *Aportes a la filosofía* y por *Meditación*, las cuales se mueven en el horizonte de la verdad del Ser. No obstante, Pierre Pochon reconoce la ineludible caracterización del arte como acontecer de la verdad en estas conferencias; en ellas la verdad es comprendida originariamente como el espacio abierto donde el Ser es apertura del ente, siempre y cuando se retire como Ser, en medio de la lucha originaria entre el despejamiento y la ocultación del Ser. Según Pierre Pochon, en los *Aportes a la filosofía* se retoma este asunto de la verdad como el despejamiento del Ser en su retraimiento, reconociendo la dimensión ausente del Ser, en donde se prepara la posibilidad del otro inicio, y el hombre en tanto *Dasein* habrá de asumir el *Da*, el espacio abierto del Ser como *Ereignis*, en el despliege de la mutua pertenencia entre hombre y Ser, en la transferencia y restitución del ente al Ser. En efecto, las conferencias sobre el arte dictadas entre 1935 y 1936 son cercanas a los escritos recogidos bajo los títulos de *Aportes a la filosofía* (1936-1938) y *Meditación* (1938-1939);por tanto, es notorio el lenguaje común que guardan estos escritos. Consideramos que con la publicación de estas últimas obras se abre un horizonte interpretativo que no solo permite ampliar el concepto de *Ereignis*, sino también reconocer su presencia implícita en las conferencias de Heidegger sobre el arte. Si prestamos atención a lo anotado en el apéndice por el propio Heidegger: "La reflexión sobre qué pueda ser el *arte* está determinada única y decisivamente a partir de la pregunta por el Ser",[27] se descubrirá la relación íntima entre arte y Ser asumida a lo largo de las conferencias mencionadas; de tal modo que una aclaración sobre la verdad del arte solo podría realizarse a partir de una elucidación de la verdad del Ser, y en ese sentido, nos será dado sostener, contra lo expresado por Pierre Pochon, que el concepto del Ser como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* recorre las conferencias de Heidegger sobre el arte desde el principio hasta el fin. En este mismo apéndice Heidegger reitera esta relación entre arte y *Ereignis:* "Por lo tanto el arte es pensado como *Ereignis*".[28] Podría conjeturarse que ya para esta época en que se escribe dicho

26 Cfr. Pierre Pochon, "Le quadripartí dans la meditations heideggerienne de l'art, de L'Origine de l'Oeuvre d'Art aux Notes sur Klee", *Heidegger Studies*, Berlín, Verlag Duncker & Humblot, núm. 22, 2006, pp. 147-177.

27 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 61.

28 *Ibid.*, p. 62.

apéndice, hacia 1956, el *Ereignis* como concepto clave de su pensamiento había adquirido una mayor madurez, luego de su amplia exposición en *Aportes a la filosofía* y en *Meditación;* por tanto, al hacer Heidegger una mirada retrospectiva de sus conferencias sobre el arte encontró necesario sustituir la palabra *Geschehnis* por el término *Er-eignis,* sin precisar de modo expreso una modificación de su sentido.

Formulemos la pregunta de otra forma: ¿qué tiene lugar en la obra de arte para que en ella acontezca de un modo destacado la verdad? Heidegger lo expresa así: "De este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su Ser, el acontecimiento de la verdad".[29] En la obra de arte sucede una apertura *(Öffnung),* la inauguración de un lugar abierto en-medio-del ente, y dicha apertura se manifiesta como un medio vacío *(hohle Mitte)* que interviene como medio despejante *(lichtendes Mitte)* y abarca al ente en su totalidad. La apertura que acaece en la obra de arte es un despejamiento del Ser, y en este ponerse de la verdad en la obra se asiste a la presentificación del ente en el "Medio despejado" por el ser-obra de la obra, donde se libra la contienda originaria *(Urstreit)* de la verdad entre el desocultamiento *(Unverborgenheit)* y el ocultamiento *(Verborgenheit)* del Ser. La palabra alemana *Lichtung* —despejamiento— no es un vacío indeterminado en cuyo interior algo se presentifique o un centro alrededor del cual girasen los entes, sino que nombra el "Medio" *(Mitte)* abierto por la obra de arte, y en tanto que "Medio" rodea a la totalidad del ente. Más tarde, en *El final de la filosofía y la tarea del pensar* (1966), Heidegger precisará que la palabra *Lichtung* alude al despejamiento de los árboles en la espesura del bosque y, de ningún modo, puede confundirse con la palabra *Licht,* luz, aunque guarda una relación íntima con ella; allí hace referencia a la libertad de lo abierto *(Offene)* para el presentarse y ausentarse del ente. Así, la obra de arte es el medio despejante, libre y abierto para la presentificación o no del ente, pero este espacio abierto *(Offene Stelle)* no puede identificarse —señala Heidegger, en un lenguaje metafórico no muy frecuente en él— con la plenitud del día, ni al modo de un escenario con el telón siempre abierto. Este despejamiento ocultante abierto en la obra de arte lo nombra Heidegger "espacio de juego de la apertura" *(Spielraum der Offenheit)* en el que le es dado al ente refugiarse o retirarse; ello solo es posible en el "Medio despejante-ocultante" creado por la obra; también en él, ese ente ejemplar que es el hombre se reconoce en lo que es y en lo que no es.

Nuestra interpretación se propone subrayar la idea heideggeriana del arte como acaecimiento-apropiador *(Ereignis),* pensado desde la "pertenencia mutua" del despejamiento de la apertura *(Lichtung der Offenheit)* y la instalación en lo abierto *(Einrichtung in das Offene)* de la verdad, pues el acontecimiento de la verdad no puede ser reducido únicamente al espacio abierto por la obra de arte; el acontecer de la verdad no se agota en esta apertura, sino que requiere del instalarse de la verdad en el ente, al que Heidegger interpreta como un traer delante *(Her-vor-bringen),* es decir, un pro-

29 *Ibid.*, p. 27.

ducir en el sentido de dejar un surgir o traer a la presencia, de tal modo que en la creación, eso que antes no era o que permanecía invisible alcanza el Ser, se hace visible, dando lugar a la presentificación del ente: "Allí donde dicho traer delante trae expresamente la apertura de lo ente, es decir, la verdad, lo traído delante será una obra".[30] Heidegger piensa la esencia de la verdad en la obra de arte, esto es, el *Ereignis* del arte, desde esta "pertenencia mutua" entre el despejamiento de la apertura y la instalación de la verdad en el ente, pues según él, es imposible concebirlos separados como si pudiese subsistir el uno sin el otro: la apertura necesita del instalarse de la verdad para configurarse como lo abierto, del mismo modo que solo es posible el instalarse de la verdad en el ente, en ese espacio despejante que otorga la apertura; la obra de arte ofrece una apertura, un "Medio abierto" en medio de la contienda originaria *(Ur-streit)* de la verdad entre el desocultamiento y el ocultamiento del Ser. En el apéndice de estas conferencias sobre el arte Heidegger advierte acerca del peligro que significa indentificar el instalarse de la verdad en la obra con el sentido de "organización" de la técnica moderna, tal como lo ha expuesto en su conferencia "La pregunta por la técnica" (1953); el instalarse de la verdad en el ente y su ingreso en la pertenencia al Ser no tiene nada en común con las "instalaciones" promovidas por la ciencia moderna.

Por otra parte, reconocemos cómo para Heidegger el arte no es el único modo de acontecer la verdad en el ente, también puede serlo la filosofía bajo la forma del preguntar del pensador, la política o la acción fundadora del Estado, la religión expresada en la proximidad del dios, o bien, el sacrificio esencial manifestado en la ofrenda. Esta idea de Heidegger acerca del instalarse de la verdad en la obra, expuesta en *El origen de la obra de arte,* nos remite a su planteamiento sobre la necesidad del abrigo de la verdad en el ente tratado en *Aportes a la filosofía.* El mismo Heidegger señala, en el parágrafo 32, titulado "El acaecimiento-apropiador", la íntima relación que existe entre la instalación de la verdad en la obra y su abrigo en el ente: "Lo que se insinuó en ocasión de las conferencias sobre la obra de arte y se concibió como 'instalación' es ya la *consecuencia* del abrigo, que propiamente custodia lo aclarado-oculto". Así, solo porque la verdad en cuanto despejante ocultamiento se abriga en el ente, le es dado instalarse en ese ente que es la obra de arte; y la instalación de la verdad en la obra es apenas uno de los modos de abrigarse la verdad en el ente; en este mismo pasaje Heidegger menciona, al igual que en *El origen de la obra de arte,* otros modos de abrigo de la verdad, a saber: "elaboración de materiales, organización operativa (técnica), hacer obras, acto constituyente político, ofrenda pensante".[31] Aquí Heidegger vuelve a remitir a las "potencias creadoras", al pensar, al poetizar y a la acción política, expuestas en su libro *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin".* No obstante, existe la posibilidad de que la

30 *Ibid.*, p. 28.

31 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 72.

verdad tome abrigo en la maquinación *(Machenchaft)* regida por la organización técnica, planificación y control de lo existente, y dirija al hombre por una única vía, aquella que lo conducirá cada vez más al animal tecnificado.

Nuestra tesis fundamental acerca del carácter decisional del arte en el otro inicio de la historia encuentra, en gran parte, su justificación en las siguientes palabras de Heidegger: "En la esencia de la verdad reside *una tendencia hacia la obra* que le ofrece a la verdad la extraordinaria posibilidad de ser ella misma en medio de lo ente".[32] Después de nombrar las diversas posibilidades de instalación de la verdad en el ente, Heidegger parece admitir que la verdad es proclive a instalarse preferentemente en una obra. Esta "tendencia hacia la obra" *(Zug zum Werk)* no es algo venido de fuera, sino que le es inherente a la esencia de la verdad, la cual manifiesta una tendencia o inclinación hacia la obra. Aquí nos será dado preguntar: pero ¿qué es el arte para que la esencia de la verdad experimente esta "tendencia hacia la obra"? El arte es un "modo destacado" *(ausgezeignete Weise)* precisamente por ser un paraje de decisión en el que se delibera acerca de la historicidad o ahistoricidad de la verdad, pues en cada época la inicialidad del arte es el impulso *(Stoss)* para la fundación de una nueva historia. El arte deviene así la posibilidad más próxima que tiene la verdad de instalarse en medio del ente en tanto en la obra de arte se abriga la verdad. Lo que abre la obra no puede asociársele a un estado *(Zustand)*, sino a un acaecimiento *(Geschehnis)*. De constituir esta apertura un estado permanente se le identificaría sin más con el desocultamiento del Ser, pero si, en cambio, se concibe la apertura como acaecimiento tendrá que considerarse el despejamiento del Ser "al mismo tiempo" con el ocultamiento. Heidegger acentúa con insistencia la simultaneidad con que se presenta, en el medio abierto *(Offene Mitte)* por la obra de arte, la contienda originaria de la verdad como desocultamiento y encubrimiento del Ser: "El despejamiento en el que se encuentra lo ente es, en sí mismo, y al 'mismo tiempo', encubrimiento".[33] El despejamiento del Ser en el que el ente tiene su presentificación es "a la vez" el ocultamiento del Ser. Y seguidamente, vuelve a reiterarlo: "Pero, al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el despejamiento también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo".[34] El despejamiento del Ser es la apertura que permite el abrigo de la verdad en el ente, y simultáneamente es rehusamiento del Ser como donación. No se ha pensado suficientemente en este "al mismo tiempo" librado en lo abierto por la obra, en el que se manifiesta el ser-obra de la obra como lugar de un litigio en el que luchan al unísono los dos contendientes, el desocultamiento y el ocultamiento, en procura de la unidad del Ser.

Intentamos destacar en estas conferencias sobre la obra de arte la idea

32 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 45.
33 *Ibid.*, p. 38.
34 *Ibid.*

heideggeriana del acontecer del arte, pensado como *Ereignis*, a partir de la contienda originaria librada entre el desocultamiento y el ocultamiento del Ser; litigio que se encuentra contenido en la afirmación de Heidegger: "La verdad es la no verdad". Verdad siempre es, "a la vez", su contrario, la no-verdad. No se trata aquí de una disyunción en la que habría de elegirse entre un término u otro, entre la verdad o la no-verdad, sino de una simultaneidad: verdad y no-verdad al interior de la esencia de la verdad. Pero esta simultaneidad no se presenta como consonancia o concordancia de la verdad y la no-verdad, como si se tratase simplemente de dos manifestaciones reunidas en una unidad; solo puede pensarse dicha simultaneidad desde la contrariedad conflictiva entre lo verdadero *(Wahre)* y lo no-verdadero *(Un-wahre)* proveniente de la contienda originaria entre Ser y no-Ser en la esencia del Ser mismo. Tal contienda no guarda relación con la contradicción aristotélica que afirma cómo ser y no-Ser no pueden ser al mismo tiempo, ni remite a la superación de la contradicción hegeliana en el sentido de sobrepasarla en un despliegue posterior del espíritu absoluto; en cambio, se relaciona íntimamente con la idea heraclítea acerca de la reunión de las contratendencias en su armonía discrepante. Según Heráclito, en la separación de lo discrepante se realiza la armonía consigo mismo; de igual forma, para Heidegger la contienda entre el desocultamiento y el ocultamiento en su enfrentamiento conflictivo acaece en la esencia del Ser mismo. El asunto de la negatividad en Heidegger no está referido a la entidad, sino a la verdad del Ser: la verdad es verdad del Ser y no del ente, que en sí misma sufre un desdoblamiento en verdad y no-verdad. Pero este "no" *(Un)* presente en la no-verdad *(Un-wahrheit)*, de ningún modo puede interpretarse como falsedad o defecto, sino que debe asumirse en un sentido positivo, al modo de una abstención *(Verweigern)* que pertenece de suyo al despejamiento, pues únicamente se esencia en él: "A la esencia de la verdad en tanto que esencia del desocultamiento le pertenece necesariamente esta abstención según el modo de un doble encubrimiento".[35] La no-verdad es esta abstención manifestada en la doble modalidad de negación y simulación. Surge la pregunta: ¿qué es lo disputado en esta contienda originaria? Heidegger responde que lo disputado en la contienda es lo abierto donde se desoculta y retira el ente.

En *Aportes a la filosofía*, en la fuga "La fundación", en el parágrafo 228 titulado "La esencia de la verdad es la no-verdad", Heidegger aclara cómo el carácter de "no" de la verdad no puede ser asumido como una carencia, sino que se configura al modo de una resistencia; en el "no" se nombra la fuerza de esta resistencia que ofrece el ocultamiento en su advenir en el despejamiento. Y aunque el despejamiento sostiene en lo abierto al ocultamiento, pues este solo en él tiene su esenciación, la ocultación ofrece la resistencia de un contendiente ante la estabilidad del despejamiento. Este litigio entre el despejamiento de la verdad y su

35 *Ibid.*, p. 39.

otro, la no-verdad, es decir, lo abismal del ocultamiento, constituye la verdad del Ser pensado como *Ereignis*. Así mismo, en el parágrafo 26 de *Aportes*, titulado "El despejamiento del ocultamiento y la ἀλήθεια", puede leerse:

> La versión capciosa: verdad es la no-verdad, permanece demasiado malinterpretable, como que pudiera indicar seguramente la recta vía. Pero ella ha de indicar lo extraño, lo que se encuentra en el nuevo proyecto de esencia —*el claro para el ocultamiento* y ello como esenciarse en el evento—.[36]

Si se piensa la ἀλήθεια, no solo en el sentido de despejamiento, sino también en su ocultamiento, será posible asociar esta palabra griega con el concepto de verdad expuesto por Heidegger en *Aportes a la filosofía*, como despejamiento para el ocultarse *(Lichtung für Sichverbegen)*. En ambos conceptos está presente la hendidura abismal *(abgründige Zerklüftung)* de la verdad del Ser presente en el ser-obra de la obra; la extrañeza reside en esta fisura que separa la verdad de su otredad, la no-verdad, pues la verdad se enfrenta a un otro, el cual no es más que el otro de sí misma; la verdad no puede ser sin entrar en la contienda con su contrario, la no-verdad que se manifiesta en la resistencia que opone la ocultación. En el despejamiento producido en la apertura se muestra la verdad "a la vez" que su otredad, la no-verdad, al modo de dos contratendencias en disputa por lo abierto donde tiene su presentificación el ente.

La afirmación heideggeriana "la verdad es la no-verdad" incluye necesariamente la noción de extravío. En el parágrafo 38 de *Meditación*, que lleva por título "Verdad", Heidegger pone en cuestión la noción corriente de extravío asociada generalmente a un cúmulo de faltas y equivocaciones; indica cómo el extravío no es lo opuesto a la verdad, por el contrario, afirma la pertenencia de este a la esencia de la verdad, esto es, al despejamiento del Ser en su ocultarse. Mientras la verdad de la metafísica sustenta el concepto de verdad en la "corrección" *(Richtigkeit)*, desde la cual el extravío no sería más que la incorrección o el error, como si se tratase de un hacer del hombre, Heidegger identifica el extravío con la esenciación del *Ereignis* en cuanto "Entre" de los dioses y los hombres, pues el extravío no es nada humano, le pertenece al despejamiento del Ser y está determinado por la inclusión de la no-verdad a la verdad del Ser. También en el parágrafo 72 de *Meditación*, cuyo título es "El extravío", Heidegger incluye en la esencia de la verdad la posibilidad del extravío; este, antes que constituir una oposición a la verdad, pertenece al despejamiento del Ser, pues el ente dispuesto en el medio despejado por la apertura participa, al mismo tiempo, de la no-verdad en su doble modalidad de ocultamiento y simulación.

En *Sobre el comienzo*, en el parágrafo 49 cuyo título reza: "Verdad y extravío", Heidegger advierte que el extravío no implica carencia o ausencia de verdad, tampoco significa deformación de la misma, ni mucho menos supone la tergiversación de su esencia, y en general, no se mueve en los términos de lo verdadero

36 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*, p. 282.

y lo falso. En contraste con lo anterior, Heidegger relaciona el extravío con la inicialidad abismal de la esenciación de la verdad en su desocultante ocultarse; en suma, el extravío es el abismo del Ser mismo. En el extravío se revela la posibilidad de la in-esencia en la esencia, de la no-verdad en la verdad, del ocultamiento en el desocultamiento, y de ningún modo, en una relación de contrariedad lógica. Si se tiene en cuenta la simultaneidad de la esenciación de la verdad como desocultamiento y ocultamiento del Ser, se descubre el lugar del extravío en esta simultaneidad inicial, pues la verdad no es una añadidura del Ser, sino la esencia inicial del Ser en la otra historia; solo así la verdad se torna histórica. Pero la historia no es el resultado de los acontecimientos y sucesos en donde lo verdadero ya está decidido; antes bien, en la singularidad de la esenciación de la verdad del Ser acaece el surgimiento de la historia en su carácter de acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*, y en lo inicial de este acaecer histórico se pone a decisión la esencia de la verdad. Según lo anterior, Heidegger piensa la inicialidad en una relación íntima con la verdad como extravío, pues cada vez que hay un inicio acaece una esenciación de la verdad, de tal modo que esta deviene en decisión histórica. En *La historia del Ser* (1938-1940), en el parágrafo 139 que lleva por título "Extravío", Heidegger reitera el sentido de la verdad pensada como extravío; este de ningún modo puede ser referido a una falta o error en el pensar, ni tampoco puede asociarse a una "culpa" o "falta de fuerza"; de ser así le estaríamos atribuyendo al extravío una negatividad desde la entidad y no desde el Ser, y lo estaríamos considerando en el sentido metafísico de verdad como "corrección", esto es, "verdad sobre", donde la verdad siempre es lo secundario, aquello que se dice de algo primero; en cambio, el extravío, pensado desde la verdad como despejamiento ocultante, es siempre verdad del Ser y de su esenciación; el extravío encuentra su fundamento originario en la ocultación inicial, esta solo tiene su esenciarse al interior del despejamiento.

En el ámbito que se abre merced a la obra de arte se produce la contienda *(Streit)* de mundo y tierra, perteneciente a la contienda originaria *(Ur-streit)* entre el desocultamiento como despejamiento *(Unverborgenheit als Lichtung)* y el encubrimiento *(Verbergung)* del Ser. Aunque Heidegger realiza una distinción entre los dos modos del encubrimiento del Ser: la negación *(Versagen)* y la simulación *(Verstellen)*, reconoce que: "Nunca tenemos la certeza directa que sea lo uno o lo otro".[37] ¿Cómo separar la negación de la simulación si hacen parte del encubrimiento perteneciente al despejamiento? En una conferencia anterior a sus ensayos sobre el arte, titulada "La esencia de la verdad" (1930), Heidegger había realizado una exposición sobre el ocultamiento del ente en su totalidad, es decir, la no-esencia de la verdad, a la que nombra "el misterio" *(das Geheimnis)*. El hombre sumergido en el trajín cotidiano y corriente es posible que encuentre a su paso, anota Heidegger, "misterios" que en sentido estricto no lo son, pues en general pronto se convierten

37 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 39.

en un camino hacia lo accesible, deviniendo inesenciales, a diferencia del misterio en tanto ocultamiento de lo oculto; este constituye la auténtica no-verdad perteneciente a la verdad del Ser, a la cual el hombre le da la espalda y habitualmente olvida, preso como se encuentra de lo que se le presenta ante la mano. Un misterio esencial es el arte.

En el "Epílogo" a *El origen de la obra de arte* Heidegger se refiere al "enigma del arte", al cual no pretende darle solución en sus conferencias, sino únicamente intenta acogerlo en la visión y reconocerlo en sí mismo como misterio; lo enigmático del arte proviene de este misterio propiciado por el ocultamiento en su doble modalidad de negación y simulación. La verdad de la obra de arte no puede ser apresada en una fórmula concluyente como si fuese posible una determinación absoluta de lo que ella declara, habría que abandonar la pretensión de reunir en un concepto, en una definición o bien en una explicación, el sentido de la obra; siempre hay en ella el "no" del retraimiento en un incesante litigio con el desocultamiento, un "no" propio de la no-verdad debatiéndose entre el negarse y el disimulo. Así mismo, según lo señala John Protevi en su ensayo,[38] es posible ignorar el ocultamiento en "el olvido del Ser", de tal modo que se puede llegar a considerar el despejamiento *(Lichtung)* como un estado fijo y permanente, en el desconocimiento no solo de la contienda librada en el acontecimiento, sino también del carácter fluctuante de la ocultación en su posibilidad de negar y simular. Lo anterior acaece, continúa Protevi, en una metafísica histórica de la producción. En efecto, si consideramos la obra de arte desde una visión no metafísica de la creación, podrá comprenderse el sentido vacilante de la verdad en la obra, la abstención como negación será experimentada al modo de un rehusamiento, mientras la abstención simuladora al modo de un velamiento de un ente por otro ente. Así, Protevi ha mostrado convenientemente cómo para Heidegger sería imposible deslindar en la obra de arte su carácter negador de su carácter simulador, pues todo sucede a un mismo tiempo; por tanto, no sería posible decir cuándo la verdad se niega o cuándo se simula, pero sí sería dado experimentar la simultaneidad no solo del desocultante ocultarse, sino también de la doble modalidad de la ocultación en el modo de la negación y la simulación; la ocultación negadora y simuladora sería experimentada al interior del despejamiento.

En la simulación, un ente interpone un velo a otro ente, de tal modo que el primero es ocultado, enmascarado, distorsionado. No obstante, el ente así ocultado tiene su aparecer, esto es, se manifiesta en su apariencia *(Schein)* pero diferenciándose de su verdadera esencia. El ente velado no se muestra como lo que es, permanece simulado. El velo que le pone un ente a otro ente eclipsa el verdadero ser y le hace manifestarse como lo que no es, lo que da lugar a una distorsión de su esencia. En

38 John Protevi, "The Stilling of the Aufhebung: Streit in 'The Origin of the Work of Art'", en: *Heidegger Studies*, Berlín, Verlag Duncker & Humblot, núm. 6, 1990, pp. 67-83.

la simulación, un ente singular tiende a ocultar el todo, una minoría puede encubrir a la mayoría, solo basta la interposición de un velo para encubrir al ente. Heidegger ha indicado cómo la verdad en el sentido de la simulación es el antecedente para que se produzca el error o la equivocación en el hombre, y de ninguna forma sucede al contrario, solo porque la simulación es un modo de la ocultación que permite que un ente pueda velar a otro ente, otorgándole al hombre la experiencia del extravío y la posibilidad de perderse o desorientarse. Esta concepción de la simulación a partir de la no-verdad, esto es, en cuanto otredad de la verdad, va en contravía de la idea cartesiana del error, según la cual este se produce cuando la voluntad pretende ir más allá de aquello que el entendimiento puede comprender. El pensamiento cartesiano sobre el error se fundamenta en la voluntad de una subjetividad, pues esta, al extralimitarse en relación con los límites del entendimiento, engendra el error; por el contrario, el planteamiento de Heidegger apunta a pensar la esencia de la verdad siendo al mismo tiempo la no-verdad, de tal modo que la desorientación del hombre solo es una consecuencia de la esencia de la verdad que se manifiesta, a la vez, como no-verdad en el modo de la negación o la simulación. A partir de la verdad, en el sentido de la simulación, se origina, según Heidegger, el "parecer ser" del ente; allí la verdad es velada, esto es, disimulada, pues su apariencia se diferencia de su esencia, pero lo simulado se presenta también en lo así despejado. En el ámbito del arte el hombre no se encuentra exento de perderse o desorientarse frente al extravío que le tiende la verdad de la obra y le será imposible permanecer por fuera del influjo de la contrariedad entre el despejante ocultarse en su doble modalidad del negar y el simular.

Andrea Kern, en su interpretación sobre *El origen de la obra de arte*,[39] al abordar el asunto de la contienda entre el despejamiento y el ocultamiento, considera que el concepto de despejamiento es inherente al de comprensión *(Verstehen)*. Por tanto, en su lectura se propone subrayar la comprensión del mundo como predisposición a la comprensión del ente, de tal modo que el ocultamiento es asumido desde la perspectiva del comprender; así, el despejamiento conlleva un doble sentido, a saber: la no-comprensión correspondiente a la negación y la compresión errónea que guarda una relación con la simulación. Según Andrea Kern, Heidegger, a partir del concepto de despejamiento, hace referencia a estos dos fenómenos fundamentales del comprender, al fenómeno de su negación y al fenómeno de su distorsión. No obstante, Kern señala cómo la comprensión del ente es, ante todo, un comprender "condicional", pues la comprensión alcanza su determinación en el concepto de ocultamiento. En efecto, Andrea Kern reconoce que el engaño en nuestra comprensión del ente proviene en primer lugar del engaño del ente. Seguidamente, Kern admite que el no-comprender y la comprensión

39 Andrea Kern, "Der Ursprung des Kunstwerkes. Kunst und Warheit zwischen Stiftung und Streit", en: *Heidegger, Handbuch*, Stutgart, Leben-Werk-Wirkung, J. B. Metzler Verlag, 2005, pp. 162-174.

errónea son apenas una consecuencia del ocultamiento, pues dependen necesariamente del retraimiento del Ser o de la simulación del ente mismo. Heidegger lo expresa del siguiente modo: "El hecho de que lo ente pueda engañarnos como apariencia es la condición para que nosotros podamos equivocarnos y no a la inversa".[40] En sentido estricto, Heidegger no menciona la noción de comprender en sus conferencias sobre el arte y tampoco alude a la no-comprensión ni a la comprensión errónea como modos de ser de la no-verdad. No obstante, si atendemos al parágrafo 138 de *Aportes a la filosofía*, titulado "La verdad del Ser *(Seyn)* y la comprensión de Ser", esta perspectiva de interpretación de Andrea Kern cobra sentido si entendemos por comprensión del Ser al modo de un proyecto arrojado, en el ingresar del comprender en el medio despejado que se inaugura en la apertura, y en contraposición con la interioridad de una subjetividad y su cúmulo de vivencias.

Al lado de las interpretaciones de John Sallis y de Andrea Kern acerca de las conferencias de Heidegger sobre el arte orientadas, en el primero, a la recuperación del concepto de "mimesis", o bien, a la introducción del concepto de "comprender", encontramos las lecturas de los filósofos del arte Dieter Jähnig y Walter Biemel; ambos sostienen que "ese ponerse-en obra la verdad" *(Sich-ins-Werk setzen der Wahrheit)* constituye la idea central del pensamiento heideggeriano sobre el arte.

Para Dieter Jähnig, en su apreciable ensayo,[41] esta se convierte en la afirmación directriz; no obstante, según él, las palabras "poner", "obra" y "verdad", al comportar una ambigüedad fundamental, han dificultado la comprensión del sentido de dicha aseveración. Jähnig señala que, si se parte de esta idea el origen de la obra de arte podría pensarse, en sentido estricto, en la obra misma, antes que a partir de un sujeto productor o receptor de la obra. De ser así, el origen estaría enlazado al ser-obra de la obra y se abandonaría la reducción estética de la obra a un simple objeto. Si se interpretara el ponerse-en obra, continúa Jähnig, desde la estética solo se atendería a la "imagen" que sustenta la obra y podría realizarse una descripción detallada de lo que ella representa, lo que supondría el abandono de eso que ella es en sí misma. Cuando la obra no es leída como "imagen", sino como ese "ponerse-en obra la verdad", se accede al dejar-ser de la obra, en tanto nos apartamos del dominio del yo, de la cotidianidad y de nuestra determinación corriente del mundo para ingresar al misterio del arte. Por su parte, Walter Biemel comienza su texto, *La interpretación del arte en Heidegger*,[42]

40 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 38.

41 Cfr. Dieter Jähnig, "Der Ursprung des Kunstwerkes, und die moderne Kunst", en: *Kunst und Technik*, Fráncfort, Walter Biemel y F. W. von Hermann, Klostermann, 1989, pp. 219-254 ["El origen de la obra de arte y el arte moderno", en: Babette Babich, *Estética, miradas contemporáneas*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2004, pp. 121-164].

42 Cfr. Walter Biemel, *La interpetación del arte en Heidegger*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universidad de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica, vol. 44, 1994 ["Zu Heidegger Deutung der Kunst", en: *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk*, Berlín, István M. Fehér, Duncker & Humblot, 1991, pp. 85, 98].

reconociendo cómo la originalidad de la interpretación de Heidegger sobre el arte reside en la idea del "ponerse-en obra la verdad". No obstante, Biemel no desconoce que con anterioridad Schelling, Hegel y Nietzsche plantearon la relación arte y verdad. La gran innovación de Heidegger ha sido mostrar cómo el arte es ese ponerse-en obra la verdad. Y para considerar dicho acontecer, anota Biemel, es necesario pensar la relación desocultamiento-ocultamiento-Ser. Pero el acontecer de la verdad, según Biemel, no solo se define por esta relación, pues el desocultamiento del Ser que permite el develar del ente es en sí mismo un ocultamiento del Ser mismo. A esta contienda originaria *(Urstreit)*, la asocia al πόλεμος heraclíteo, a la "tensión interna" o pugna por el medio abierto, donde acaece el enfrentamiento entre el desocultamiento y el ocultarse.

De cara a las interpretaciones anteriores, nuestra exégesis se propone subrayar cómo el "ponerse-en obra la verdad" no puede pensarse separado de la apertura abierta merced a la obra de arte, pues según lo hemos mostrado con anterioridad, solo en esta unidad de apertura e instalación de la verdad en la obra es posible pensar la esencia del arte desde el *Ereignis*. Heidegger ha mostrado de modo conveniente cómo la apertura que brinda la obra de arte es inseparable de "el ponerse-en obra la verdad", lo que supone un abrigo de la verdad en la obra; apertura e instalación de la verdad en el ente, configuran el arte como *Ereignis*, en el que la verdad del Ser se pone y resguarda en el ente. ¿Pero cómo pensar el acontecer de la verdad a partir de ese "ponerse-en obra la verdad"? En primer lugar, Heidegger extrae este "ponerse" de la palabra griega θέσις, que significa poner como un traer hacia lo desoculto. Así mismo, deja ver cómo esta proviene del latín *ponere*, la cual se encuentra presente en las palabras alemanas poner *(setzen)*, situar *(stellen)* y depositar *(legen)*. En *El origen de la obra de arte* estas palabras se relacionan con el traer-aquí-delante *(Her-vorbringen)*, conservando el sentido griego del traer a lo no oculto, sin tener todavía el sentido de provocación *(Herausforderung)* por parte de una subjetividad que se pone ante el mundo para elaborar una "imagen" de él y ejercer sus procedimientos de control, según lo expone en "La época de la imagen del mundo".[43] Este "ponerse" *(sich setzen)* de la verdad es, en las conferencias sobre el arte, ante todo libre, a diferencia del "poner" *(Stellen)* perteneciente al dispositivo *(Gestell)* técnico en el cual se ejerce el control sobre lo dispuesto. Si "la esencia de la verdad se desvela como libertad" —conforme a lo expresado en su ensayo "De la esencia de la verdad" (1930)—,[44] en la expresión "dejar acontecer la verdad" resuena el dejar-ser libre de ese "ponerse" de la verdad. Este "ponerse" es el modo de establecerse la verdad en su "tendencia" a abrigarse en un ente, en ese ente que es la obra de arte; así lo reitera Heidegger en el apéndice:

43 Martin Heidegger, "La época de la imagen del mundo", en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2001.

44 Martin Heidegger, "De la esencia de la verdad", en: *Hitos*, Madrid, Alianza, 2001, p. 162.

> Por el contrario, "este establecer, instalar" piensa en la "tendencia [de la verdad] hacia la obra" [...] que hace que la verdad que se encuentra en medio de lo ente, y que es ella misma con carácter de obra, alcance el Ser.[45]

De nuevo Heidegger subraya esta idea de una "tendencia de la verdad" hacia la obra *(Zug zum Werk)*, desde donde una meditación decisional sobre el arte encuentra su justificación.

En efecto, Heidegger era consciente de la ambigüedad que comportaba su afirmación: el arte es ese "ponerse-en obra la verdad del ente": de un lado, en ella subyace la idea de creación en cuanto fijación *(Fest-stellen)* de la verdad en la forma *(Gestalt)*, y al mismo tiempo se encuentra una concepción del cuidado de la obra, en el sentido del dejar acontecer la verdad. Solo en apariencia, anota en el apéndice Heidegger, podría admitirse esta ambigüedad, en el caso de asociar la fijación en la forma con la rigidez y la inamovilidad, de tal modo que tal fijación sería el impedimento para la llegada de lo nuevo en la creación, a diferencia del acontecer de la verdad como poner en camino y dejar acontecer en el cuidado. Pero ni el crear es fijación rígida en la figura, ni el cuidado es pasividad de los receptores de la obra. Esta oposición es dirimida tan pronto la fijación en la figura propia del crear sea concebida en el sentido de la θέσις, del traer a lo no oculto, y sea abandonado todo pensamiento acerca de su rigidez e inamovilidad, asumiéndose la noción de límite en su acepción griega: el límite no cierra, al contrario, abre posibilidades; de este modo, es posible ingresar al verdadero sentido de la creación en consonancia con el dejar acontecer de la verdad, experimentado en el cuidado; así, el dejar acontecer ya no sería pasividad sino, en cambio, libre movilidad. La otra ambigüedad surge, anota Heidegger, cuando se intenta identificar la verdad con el sujeto, o bien, con el objeto de la afirmación mencionada; pero del mismo modo, tal ambigüedad se disuelve en el momento en que los conceptos de sujeto y objeto se exponen como inapropiados a una meditación sobre la verdad del arte en relación con la verdad del Ser: no hay un ponerse de la verdad en la obra como si se tratase de un sujeto en tanto medida de todas las cosas, y tampoco hay un ponerse del objeto de la verdad en la obra susceptible de ser conocido lógicamente. La afirmación, en cambio, recoge el sentido de apropiación del acontecer de la verdad y su tendencia a resguardarse en la obra de arte; por consiguiente, la obra deviene despejamiento ocultante del Ser, en el que se lleva a decisión la verdad en su historicidad.

Para Andreas Grosmann, el concepto de verdad en Heidegger no puede comprenderse al modo de una estructura estable; por el contrario, en la obra se actualiza el *Ereignis*. En su libro *Spur zum Heiligen*[46] Grossmann se refiere al *Ereignis* en las conferencias de Heidegger sobre el arte y lo hace en relación con el

45 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 61.

46 Andreas Grossmann, "Werk und Gestalt", en: *Spur zum Heiligen*, Bonn, Bouvier Verlag, 1996, p. 148.

lenguaje de Aristóteles: el Ser pensado como ἐνέργεια —o bien como *Ereignis*— requiere necesariamente del ἔργον. La verdad no es una estructura estable, sino que en la obra se actualiza el *Ereignis*. La lectura realizada por Grossman sobre las relaciones entre la verdad y la obra de arte es realmente una especial contribución al esclarecimiento del pensamiento sobre el arte como "ese ponerse-en obra la verdad"; el arte se pone como verdad en la obra, y del mismo modo, la obra es puesta en la contienda de la verdad. Lo anterior solo es posible si se piensa "ese ponerse-en obra" a partir del despejamiento de la apertura en la obra de arte y el instalarse de la verdad en lo así abierto por la obra, donde brota el "silencioso impulso" *(stille Stoss)* al que Heidegger alude en reiteradas ocasiones. Si se parte de la apertura de la obra, en el "ponerse en obra" está contenida la esencia de la creación artística, pues esta proviene, según Heidegger, de la libertad que supone el dejar emerger algo y de permitir que ese algo se convierta en lo producido, es decir, lo traído delante. Podría decirse que en el retiro de lo habitual tiene lugar una transformación hacia lo abismal, de tal forma que el hombre sea introducido en el espacio de juego temporal en el que tiene lugar este impulso que brota de la obra. Tal impulso, advierte Heidegger, no comporta ninguna violencia *(Gewalt);* por el contrario, es aquello que hace posible el reposar de la obra en su autosubsistencia.

Según Heidegger, la obra no solo requiere de los creadores, sino también de los cuidadores; tanto en la creación *(Schaffen)* como en el cuidado *(Bewahrung)* se experimenta un sumergirse en lo abismal de la verdad resguardada en la obra; en sentido estricto, el crear como el dejar emerger y el cuidar en el sentido del dejar ser-obra a la obra exigen, necesariamente, un abandono de lo habitual, y el internarse en lo extraordinario de la verdad de la obra. Con razón Heidegger expresa, de algún modo, el ya no más de un mero contemplar la obra, o bien, de dar un juicio de gusto sobre su calidad estética y, en cambio, propone el inicio de una actitud diferente con la obra: sumergirse en lo abismal de su acontecer. Pero, así como la obra no podría ser sin sus creadores, Heidegger declara que esta tampoco sería, en sentido estricto, sin sus cuidadores. Y en el caso extremo en que la obra, en una época determinada, careciese de cuidadores, continúa Heidegger, todavía conservaría una relación con ellos, pues la obra espera a sus cuidadores. Con todo, comprender el arte como "ese ponerse-en-obra la verdad" significa comenzar a pensar al artista como un "puente" que, aunque necesario para la creación de la obra, ha de retirarse una vez culminado el proceso creativo, para pasar a ocupar un lugar indiferente. El ponerse-en obra la verdad ya no remitiría a la idea de genio, sino que se inscribiría en la pregunta por el origen de la obra de arte desde la pregunta por la verdad del Ser. Lo anterior supondría el haber ingresado en el saber del *Ereignis,* al concederle al retraimiento del Ser la supremacía, pero otorgándole, al mismo tiempo, su carácter donador.

## Paul Klee y el otro inicio

> Soy incomprensible del lado de acá. Pues vivo igual de bien entre los muertos que entre los no-nacidos. Un poco más cerca al corazón de la creación que lo habitual y todavía no lo suficientemente cerca. ¿Emito calor? ¿Frialdad? Del otro lado sobre el ardor no se puede discutir. Cuánto más lejano, más piadoso soy. Del lado de acá a veces me regocijo un poco con el mal ajeno. Son matices de una misma cosa.[47]

Las notas sobre el pintor suizo Paul Klee (1879-1940) escritas por Martin Heidegger comprenden diecisiete pequeñas hojas manuscritas, no fechadas, presentadas por Günter Seubold en su ensayo titulado "Las notas sobre Paul Klee heredadas de Heidegger" ["Heideggers Nachgelassene Klee-Notizien"].[48] Conforme a su contenido, asegura Seubold, algunas de estas notas pueden situarse en el año 1956 y deben ser leídas a la luz de la filosofía tardía de Heidegger. En este ensayo, Günter Seubold logra agrupar la totalidad no solo de las citas textuales extraídas por Heidegger de los escritos más conocidos de Klee, sino también de las pinturas —diez en total— que más le impresionaron al filósofo, quien en algunas obras hacía el boceto encima del título de la obra; además, Seubold recoge algunos "intentos" de interpretación de Heidegger sobre los escritos y obras de Klee, a partir de la palabra clave del pensamiento heideggeriano desde 1936: acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*. Según Heinrich Petzet, en su libro *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger (1929-1976)*, fue hacia la década de los cincuenta que la obra de Klee comenzó a generar interés en Heidegger al visitar la exposición ofrecida por el coleccionista Ernst Beyeler, otorgándole la convicción de que "el arte se estaba transformando".[49]

Ante esta realidad, continúa Petzet, Heidegger se había propuesto escribir una segunda parte de *El origen de la obra de arte*, propósito que finalmente permaneció irrealizado. En una de las notas, Günter Seubold y Pierre Pochon —este último también ha tenido contacto directo con los manuscritos— atestiguan lo escrito por Heidegger:

> La tarea del futuro "no es más" la instauración del mundo y el traer aquí de la tierra como se ha tematizado en el ensayo de la obra de arte, sino el "conducir la relación desde la fuga del acaecimiento-apropiador".[50]

47 Estas palabras son citadas por Heidegger en sus notas sobre Klee, presentadas por primera vez por Günter Seubold en su ensayo "Heideggers Nachgelasessene Klee Notizien", *Heidegger Studies*, Berlín, Duncker Verlag & Humblot, 1993, p. 8. ["Las notas sobre Paul Klee heredadas de Heidegger", *Revista Estudios de Filosofía*, Instituto de Filosofía Universidad de Antioquia, núm. 47, 2013, p. 181]. Las palabras desde "Soy incomprensible del lado de acá" hasta "no lo suficientemente cerca", fueron colocadas por Félix Klee en la losa sepulcral de su padre. Véase Paul Klee, *Diarios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 322.

48 *Op. cit.*, pp. 5-12.

49 Heinrich Petzet, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger (1929-1976)*, Madrid, Katz, 2007, p. 196.

50 G. Seubold, *op. cit.*, p. 10 [p. 183 de la versión en español].

Günter Seubold interpreta estas palabras como el resultado de una crítica inmanente en la que Heidegger se decide a pensar hacia atrás las categorías de mundo y tierra para integrarlas al nuevo concepto de acaecimiento-apropiador; de este modo se mantiene al interior de su camino de pensamiento. Pierre Pochon, en cambio, después de citar este mismo pasaje se inclina a pensar que Heidegger plantea aquí una superación del arte, en la que se deja atrás el planteamiento sobre la oposición de mundo y tierra abierta en la obra para afirmar la preeminencia del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* en el despliegue del mundo como Cuaternidad *(Geviert)* y, por tanto, las relaciones de los cuatro, divinos, mortales, cielo y tierra son resguardadas y abiertas por la obra de arte. Por nuestra parte, no creemos que las palabras mencionadas por Heidegger invaliden lo expuesto en *El origen de la obra de arte* acerca de la disputa de la contienda de mundo y tierra librada en la obra de arte, tal como lo interpreta Pierre Pochon; más bien compartimos con Günter Seubold que lo que Heidegger propone es una reintegración: se trata de vincular la "relación" de mundo y tierra con la experiencia del acaecimiento-apropiador, esto es, enlazar la contienda *(Streit)* acaecida al interior de la obra de arte con la contienda originaria *(Ur-streit)* de la verdad del Ser entre el desocultamiento y el ocultamiento, lo que deja que la pregunta por el arte sea guiada por la pregunta por el Ser, pensado este como *Ereignis;* solo así, la fuga del *Ereignis* presidirá en el futuro todo planteamiento sobre la verdad del arte.

Entre las primeras anotaciones se encuentra una referencia a dos obras del pintor: *El dios de los dioses nórdicos* (1922) y *Santa, desde una ventana* (1940), acompañadas de una observación: "Cuanto menos interpretadas figurativamente, tanto más apareciente; trae el mundo entero consigo".[51] Esta afirmación cuestiona la exégesis iconográfica, en la cual la obra es reducida a una "imagen" colocada frente al receptor, a fin de interpretar su sentido. En general, en el trasfondo de estas notas hay una exhortación a dejar de mirar las pinturas de Paul Klee como "imágenes", pues estas, en su apariencia sensible, siempre son una remisión a un sentido más allá de lo sensible, de tal modo que solo pueden regir como imágenes de un sentido situado por fuera de ellas, un sentido suprasensible, conservando así la estructura metafísica dualista, en donde lo sensible se orienta hacia el εἶδος platónico desde donde recibe su determinación. Heidegger no solo pone en cuestión el sentido metafísico de la estética occidental en su reducción de lo bello y el arte al estado sentimental, sino que también realiza una crítica a la condición metafísica del arte en su sometimiento al carácter de "imagen". En estas notas, las alusiones de Heidegger a las nociones de la metafísica: imagen-species-εἶδος o bien al lenguaje aristotélico: "obra-ἔργον ἐνέργεια, metafísica", resultan fragmentarias, aunque no por eso menos decisivas. Creemos necesario disponernos a ampliar esta crítica a la esencia metafísica del arte ahondando en lo expresado por él en su libro titulado *Hölderlin Hymne "Der Ister"* (1942), en el aparte titulado

51 *Ibid.*, p. 11 [p. 184 de la versión en español].

"La interpretación metafísica del arte".[52] En tal ocasión, Heidegger emprende una crítica radical a la concepción canónica del arte en la historia metafísico-estética que lo comprende desde lo simbólico. Al descomponer la palabra alemana que designa lo simbólico, *sinnbildlich*, Heidegger pone en evidencia su carácter dual metafísico: la obra de arte es *Bild*, esto es, imagen que representa la esfera sensible *(Sinnlichen)*, y *Sinn*, es decir, sentido, en relación con la esfera no-sensible o suprasensible *(Übersinnlichen)*. Esta estructura metafísica de la obra de arte proviene de la división platónica, a saber: lo sensible se corresponde con lo αἰσθητόν y lo no-sensible con lo νοητόν. El origen platónico-metafísico del arte, concebido desde lo simbólico, llevará a Heidegger a afirmar en una de sus notas: "El arte como tal es de esencia metafísica".[53]

En *Hölderlin Hymne "Der Ister"* Heidegger descubre cómo en la metafísica del arte la obra de arte es apenas una apariencia sensible expresada en una imagen, la cual no tiene validez en sí misma sino en tanto remite a una significación no-sensible, es decir, a un sentido o εἶδος. Y es claro que en dicha estructura metafísica la esfera sensible constituye un estado previo y un grado inferior respecto a la esfera suprasensible. La "imagen" en su condición sensible es subordinada al sentido, y este, en cambio, se presenta en su superioridad espiritual e ideal, emergiendo de dicho ámbito los "ideales" y "valores" propios de las concepciones del mundo a las que con tanto empeño se dedicó a cuestionar. Por eso, Heidegger pretende rebasar esta concepción metafísica en la que el arte queda reducido a ser símbolo *(Sinn-bild)*, es decir, a ser la remisión de una imagen a un sentido o significado. En la concepción metafísica del arte, el arte poético, por ejemplo, es considerado a partir de la palabra como imagen sensible que, al mismo tiempo, remite a un significado no-sensible, a un sentido y, en general, a un contenido espiritual. Así la imagen, desde la representación habitual del arte, siempre es una "imagen de sentido". En su libro *Meditación* puede leerse: "La obra de arte no es objeto simbólico, ni instalación de la organización del ente, sino despejamiento del Ser *(Seyn)* como tal, despejamiento que contiene la decisión por otra esencia del hombre".[54] Heidegger contrapone a la visión metafísca del arte anclada en la "imagen" la verdad no-metafísica de la "obra" en relación con el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*; este es el desocultante ocultarse, en cuyo despejamiento se abre el vacío tempo-espacial de la decisión por una transformación de la esencia humana y de la historia. Así, cuanto menos se interpreten las obras como imágenes más surgirán como aquello que verdaderamente son: acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*.

En efecto, Heidegger piensa la pintura de Klee por fuera de la esencia metafísica del arte: "Nada presente", "ningún objeto", no serían "meros εἶδος", "ni serían

52 Cfr. Martin Heidegger, *Hölderlin Hymne "Der Ister"*, Fráncfort, Klostermann, 1984, pp. 17-19.
53 G. Seubold, *op. cit.*, p. 10 [p. 183 de la versión en español].
54 Martin Heidegger, *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 45.

imágenes, sino parajes".[55] También Heidegger excluye la obra de Paul Klee de los movimientos artísticos modernos, pues estos corresponden a la esencia metafísica del arte; se ha encontrado un registro donde Heidegger alude al innegable carácter metafísico del arte de su tiempo, aludiendo al surrealismo, al arte abstracto y al arte no-objetual. Günter Seubold ha señalado oportunamente la posición intermedia que para Heidegger ocupa la obra de Klee, al no ubicarlo totalmente en el arte figurativo pasado ni tampoco en el arte no-figurativo actual. Klee en su diario había manifestado que en un mundo en guerra existía una tendencia a realizar un arte abstracto, pero en un mundo feliz había una inclinación a un arte inmanente, esto es, figurativo. Pero en realidad, Klee nunca se propuso, como su amigo Kandinsky, disolver totalmente el objeto en la pintura, por lo que todavía conserva el objeto, aunque en ocasiones se encamine a la abstracción. La afirmación de Heidegger sobre el carácter metafísico del arte moderno tiene sus excepciones en eso que él mismo denomina el "gran arte" al que pertenece el arte de Paul Klee: en su pintura no solo el arte se "transforma", sino que en él "algo se ha cumplido que todavía nosotros no alcanzamos a ver".[56]

La paulatina desaparición de la obra de arte en la época moderna no quiere decir, según Heidegger, la disolución del arte; con el "gran arte" de Cézanne y de Paul Klee Heidegger espera una transformación decisiva del arte en el futuro. Así, la renuncia al arte metafísico se transforma en preparación y tránsito al otro inicio de la historia, en la pintura de Cézanne y Paul Klee, respectivamente. Lo anterior es confirmado en un pasaje de estas notas, citado por Pierre Pochon, en el que Heidegger precisa: la transformación en el arte "se prepara [*sich vorbereitet*] en Cézanne y comienza [*beginnt*] con Klee".[57] Estas palabras nos conducen no solo a pensar a Paul Klee como un artista del otro inicio *(der andere Anfang)*, sino a meditar sobre su obra, para descubrir en ella la plena realización de la esencia futura del arte, una esencia no metafísica y dispuesta hacia la configurabilidad de un mundo desde el acaecimiento-apropiador. Heinrich Petzet confirma esta misma idea al decir:

> Pero Cézanne siguió siendo la estrella hacia la que se dirigía el camino de Heidegger, el testigo capital de una nueva transformación en el arte que reconoce sus inicios en este maestro. Fue finalmente en Paul Klee donde encontró consumada esta transformación.[58]

A partir de la exposición de las pinturas de Paul Klee en el Museo Beyeler de Basilea en 1959, comenta Petzet, Heidegger pudo llegar a comprender mejor la obra de Paul Klee. Según relato de Petzet, su intento de dar a conocer la obra de Paul Klee en el medio televisivo le valió la crítica de Heidegger, pues la velocidad de los movimientos de la cámara obstaculizaban la contemplación pausada y serena de las delicadas líneas

55 G. Seubold, *op. cit.*, p. 11 [p. 185 de la versión en español].
56 *Ibid.*, p. 5 [p. 187 de la versión en español].
57 P. Pochon, *op. cit.*, p. 168.
58 H. Petzet, *op. cit.*, p. 180.

trazadas en las pinturas y dibujos de Klee; ante este reproche Petzet suspende las transmisiones comprendiendo que los acelerados medios técnicos no son los apropiados para percibir el lenguaje poético del arte, y más aún, de un arte como el de Klee que llevaba la semilla de la transformación del arte mismo.

En sus notas, Heidegger se refiere a los títulos de diez obras de Klee; en esta ocasión, nos ocuparemos únicamente de dos de ellas, a saber: *Santa, desde una ventana* (*Heilige, aus einem Fenster*) (véase figura 1) y *Muerte y fuego* (*Tod und Feuer*) (véase figura 2), ambas creadas en 1940, el mismo año de su muerte. En sus "Notas", Heidegger traza el boceto de la obra encima del título: *Santa, desde una ventana*, y escribe las siguientes palabras: "Cuando se olvida el carácter de 'imagen' —¿qué se puede ver?".[59] Más tarde, en su seminario *Tiempo y Ser* (1962) pronunciaría las siguientes palabras:

> Si en este momento nos fuesen mostrados en su original dos cuadros: la acuarela *Santa, desde una ventana* y la témpera sobre arpillera *Muerte y fuego*, que Paul Klee pintó el año de su muerte, nos gustaría quedar mirándolos un largo rato abandonando toda pretensión de entenderlos de inmediato.[60]

Si leemos *Santa, desde una ventana* a la luz de la filosofía tardía de Heidegger, podemos ver en ella el irrumpir de la fuga del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* como despliegue de la Cuaternidad *(Geviert)*: la santa, una mortal, nos mira con una gran calma, ella parece medirse con la divinidad en busca de la justa medida; erguida entre la tierra y un cielo resuelto en un profundo azul oscuro, su rostro se asoma detrás de las rejas de la ventana de su aposento religioso o quizás desde la vidriera de una antigua catedral gótica, al modo en que lo refiere Otto Pöggeler en su libro *Bild un Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst*.[61] La profundidad musical del azul consagra el mundo silente de la santa, es decir, le concede su condición de sagrado. Esta obra de Klee nos hace rememorar el predominio de los tonos rojos y azules en los vestidos de las madonas renacentistas, que revelan un mundo. Cuando no vemos simplemente la "imagen" de una santa y, en cambio, se experimenta la presencia de lo sagrado, el ver no se detiene en la representación de una figura, sino en el mundo que se abre en la obra. ¿En qué sentido en la obra *Santa, desde una ventana* se abre un mundo? Con todo, en esta obra se descubre la Cuaternidad del mundo configurado por cuatro elementos entrelazados: divinos, mortales, cielo y tierra. En este mundo sagrado, suspendida en la tierra, la santa parece sentir el influjo del cielo sobre sí, y se debate entre el silencio y la proximidad de la divinidad. Solo un pájaro la acompaña, ave del cielo y de la tierra, vestido con el traje que le ha otorgado la naturaleza, entre el rojo y el azul, enlaza el arriba y el abajo con su pureza, el ave posee la misma inocencia de la santa.

59 G. Seubold, *op. cit.*, p. 11 (p. 184 de la traducción española).
60 Martin Heidegger, *Tiempo y Ser*, Madrid, Tecnos, 2001, p. 19.
61 Otto Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 2002, p. 144.

Frente a la obra, la mirada se detiene en el velo interpuesto entre la santa y el contemplador, a la vez que recibimos la mirada que viene de la obra. Tras el velo del cristal de la ventana aparece la santa, entre más resguardada en la lejanía tanto más cercana, y entre más intenta pronunciar palabra tanto más tiende al silencio. La ventana actúa como velo y permite ver la disponibilidad de la santa a mirar con sus ojos el afuera. Es como si mirara el mundo por primera vez, porque no hay en su mirada una sombra que oculte su interior diáfano. Ella es esa clase de apariciones que siempre están a punto de ocultarse. Otto Pöggeler en el libro recién mencionado, así como Pierre Pochon, relatan cómo Heidegger, además de hacer el boceto de la obra y de tomar nota de los colores empleados por el pintor, sugiere encubrir la parte inferior de la figura de la santa entre la nariz y la boca. Heidegger se pregunta si el rostro continúa siendo todavía rostro. En medio de esta ambigüedad, el fragmento del vestido de la santa semeja el cuerpo de un barco y su rostro pudiera convertirse en una portante iglesia; y a través de la vela del barco, continúa Heidegger, puede asociarse este con la iglesia. La indeterminación entre la iglesia fusionada al barco o de este a la iglesia exige una mirada distinta; esta antes que concentrarse en el "objeto" representado ha de tomar lo pintado como un "estado" que bien puede aparecer o desaparecer, descubrirse o velarse; así la obra es experimentada antes que como imagen detenida como un acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* transformable. La obra de arte, antes que "imagen", es un "paraje" en el que se abre el abismal tiempo-espacio donde se decide la verdad del Ser pensado como acaecimiento-apropiador. La obra de arte es en sí misma *Ereignis*, esto quiere decir: en ella el simultáneo desocultarse y retraerse de la verdad es lo que hace posible los encuentros reiterados con la misma obra, que cada vez es diferente.

Del mismo modo, Heidegger en una de sus notas traza, debajo del título de la obra *Muerte y fuego*, el boceto de la obra. Esta obra es pintada por Klee, tal como lo hemos indicado, en su último año de vida, tras padecer la brasa de una larga enfermedad, diagnosticada como esclerodermia, en 1936, en su regreso a Suiza. No obstante, según lo ha indicado Heidegger, el acaecer de la obra no puede agotarse en la vivencia *(Erlebnis)* personal del artista, pues la obra no es propiedad de un sujeto genial que simplemente despliega sus vivencias. De otro lado, también podría decirse de esta obra, teniendo en cuenta el dónde y cuándo fue creada, que en ella se percibe la sonrisa irónica de la muerte en medio del espanto de la guerra, si se considera que hacia 1939 avanza la invasión alemana a Polonia y comienzan los bélicos enfrentamientos entre alemanes y franceses, a los que se adhieren los ingleses; ya en 1940 los soldados nazis habían ocupado países como Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda y parte de Francia, dando lugar a lo que habría de nombrarse como el inicio de la Segunda Guerra Mundial, desarrollada en medio de un incontrolable fuego militar que dio de baja a millones de civiles y soldados. Sin embargo, el acaecer de la obra no puede restringirse a su origen histórico, es decir, al horizonte del pasado, lo que supondría su agotamiento. En los dos casos anteriores persistiría

la pretensión de comprender de inmediato la enigmática obra de Paul Klee. Intentemos internarnos en esta obra renunciando a la inmediatez, conforme a la exigencia de Heidegger y preguntando, en cambio, por la extrañeza de su acaecimiento apropiante.

De la obra *Muerte y fuego* sobresale una mirada implacable que nos hace detener frente a lo extraño que ella reserva para sí: la mirada indeclinable de la muerte. No existe en esta obra una remisión al εἶδος de la muerte, sino que en ella acaece la muerte al interior de la vida. La mirada emana de la instancia de la letra inscrita en un rostro que más que un rostro parece una máscara; dispuesto en medio de la obra, el simulacro de rostro mira fijamente hacia afuera; con trazos indelebles la palabra muerte *(Tod)* está inscrita en esta máscara blanca hasta la palidez mortuoria: una *(T)* inclinada simula una sonrisa o quizá una mueca, una *(o)* configura el ojo derecho y una *(d)*, dispuesta hacia abajo, modela el ojo izquierdo. La máscara está sostenida sobre un fondo ígneo por el predominio del rojo candente; la mirada es de muerte y fuego, es decir, de muerte y vida. Tras esta figura central un hombre en posición de avanzar es delineado con una *(T)* que forma sus hombros y brazo derecho, una *(o)* traza su cabeza y una *(d)* esboza su pecho-cuerpo. Otto Pöggeler[62] ve, en cambio, a un hombrecillo cuyo pecho tiene la forma de un escudo; según él, este porta una lanza a la vez que avanza hacia el cráneo de la muerte, y pregunta Pöggeler: ¿acaso se defiende contra la muerte? Y respecto al cráneo central, Pöggeler pregunta si la boca no adquiere la deformidad del dolor y si acaso un ojo no llora. Según la lectura de Pöggeler, un hombre en la plenitud de la vida avanzaría hacia la dolorosa muerte, procurando defenderse de su poder aniquilador con un escudo y una lanza; en tal interpretación se concibe la vida disociada de la muerte y, más aún, en una relación de imperiosa exclusión. ¿Sería posible deslindar la muerte de la vida como si fuesen irreductibles?

Si nos guiamos por el acaecer de la instancia de la letra en la obra percibiremos, en cambio, cómo la palabra muerte *(Tod)* está escrita en formas vivas, en un rostro que sonríe o hace una mueca, en un hombre que camina, o en un brazo que se levanta, y de ningún modo en osamentas o cadáveres desprovistos del hálito vital, pues la muerte no podría existir sin su contrario, la vida, y esta no sería sin la muerte; vida y muerte son las dos fuerzas contratendientes reunidas en la unidad, así lo enseña Heráclito, el oscuro de Éfeso: "En nuestro interior está presente una misma realidad: vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo. Si se trasponen esas realidades, las primeras resultarán segundas, y las segundas, primeras".[63] La muerte participa de la vida y esta contiene a la muerte. Y como si fuese poco, nos topamos con la palabra muerte *(Tod)* hacia el lado derecho de la obra, esta vez una *(T)* conforma lo que hace las veces de brazo y mano del personaje central, este sostiene un círculo como si se tratase de un equilibrista, la máscara dominante adquiere la forma de una *(d)*. Es el acaecimiento que apropia

62 *Ibid.*

63 Giorgio Colli, *La sabiduría griega III, Heráclito*, Madrid, Trotta, 2010, p. 103.

la mirada. Las letras son delineadas a partir de gruesos trazos negros —muy frecuentes en las últimas obras de Klee— confiriéndole cierta gravedad al devenir trágico de la existencia, en su debatirse ininterrumpido entre la fogosa vida y la muerte ineluctable. En los tres casos en que aparece esta escritura en negro *(Tod)* al modo de contorno de una extraña figuración, las letras están dispuestas siguiendo la orientación de las manecillas del reloj, lo que hace visible el designio impetuoso de la temporalidad en los vivientes. La *(T)*, la *(o)*, la *(d)* se suceden en el círculo del tiempo; así esta obra nos recuerda que la finitud humana no puede escapar a esta destinación temporal. Aunque se desconoce lo pensado por Heidegger sobre *Muerte y fuego* Petzet ha recogido las palabras pronunciadas por el filósofo ante la obra *Un portón* (1939) de Paul Klee: "Ese es el portón que un día todos tenemos que atravesar: la muerte".[64]

¿En qué sentido estas obras son estados, diríase parajes de decisión? En el sentido de ser el despliegue del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* manifestado en la configurabilidad de un mundo, concebido por Heidegger en su filosofía tardía al modo de un juego de espejos entre divinos, mortales, cielo y tierra, para conformar la nueva noción de mundo como Cuaternidad *(Geviert)*. En ellas se cumple el célebre pensamiento de Paul Klee que introduce el ensayo "Mi confesión creadora" (1920): "El arte no reproduce lo visible, sino hace visible",[65] recordada por Heidegger en sus anotaciones, como si en esta afirmación confirmara su crítica a la mimesis realizada en sus conferencias sobre el origen de la obra de arte. La reproducción de lo visible siempre será inferior al "hacer visible" de la obra de arte; lo que no era pasa a ser definitivamente, y únicamente en el acto de crear recién se configura; en este fenómeno de la creación interesa no el producto final, sino la génesis misma de la obra de arte, esta es válida, dice Paul Klee, tanto el primero como el último día, al igual que la creación del mundo. En general, los pensamientos de Klee citados textualmente por Heidegger en estas notas se refieren a la comparación entre la génesis del arte y la creación del mundo; una obra se engendra lentamente, semejante a como se generan los procesos naturales y debería ser leída del mismo modo, paso a paso, pues la génesis no corresponde únicamente al fenómeno de la creación, sino también al instante de visión de la obra. Heidegger transcribe estas palabras extraídas del ensayo mencionado de Klee: "El arte se relaciona con la creación al modo de un símil. En cada caso el arte es un ejemplo, tanto como lo terrenal es un ejemplo de lo cósmico".[66] La obra de arte

64 H. Petzet, *op. cit.*, p. 195.

65 Cfr. Paul Klee, "Mi confesión creadora", *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 272, 2003, p. 218 [traducción de Carlos Másmela]. Frase citada por Heidegger en sus "Notas", cfr. G. Seubold, *op. cit.*, p. 8.

66 Frase citada por Heideegger en sus "Notas". Cfr. G. Seubold, *op. cit.*, p. 9 [p. 182 de la versión en español]. Cfr. P. Klee, "Mi confesión creadora", *op. cit.*, p. 121. Carlos Másmela traduce este pensamiento del siguiente modo: "Hay una similitud entre el arte y el crear. En cada caso el arte es un ejemplo, así como lo terrenal es un ejemplo de lo cósmico".

es la erección de un nuevo mundo y su creación recuerda la génesis del cosmos con sus colisiones de contrarios, los procesos caóticos y anárquicos, hasta engendrar la sinfonía del nuevo mundo.

Así como la totalidad del mundo experimenta un desglose histórico, la obra de arte requiere de un análisis de las fases de su formación. La comparación entre la creación artística y el origen del mundo es reiterada en el ensayo "De camino al estudio de la naturaleza" ["Wege des Naturstudiums"] (1919-1923) en relación con el artista: "Él crea entonces una obra, o él participa en la creación de las obras, las cuales son el símil de las obras de Dios".[67] Para Paul Klee todo intento de acentuar la realidad es menos edificante que vivir en la médula de la creación, en ella se retorna al "fondo primigenio", se desciende a lo más profundo de la imaginación y el sueño, a eso que subyace a la conciencia, a fin de descubrir las fuerzas ocultas que pertenecen al otro lado. En el "hacer visible" tiene lugar la creación proyectada como construcción activa de formas, donde la participación de la intuición es ineludible, de lo contrario la configuración estaría dominada por la racionalidad y la exactitud; una forma conclusa y finita sería una precipitación a la muerte; mientras las fuerzas formadoras le otorgarán vida a la obra, la creación artística se asemeja a la creación del mundo en su configuración lúdica: "El arte juega con las cosas últimas un juego inconsciente y, sin embargo, las alcanza".[68] El mundo visible es limitado, anota Klee, si se le compara con el devenir cósmico; al igual que su amigo Kandinsky, Klee considera que al artista se le revelan verdades secretas al vivir en el origen de la creación; la tarea del artista será mostrar a otros, en la obra, lo que de otra forma permanecería oculto a muchos. A Klee le interesa más penetrar en las "fuerzas formadoras" de la naturaleza que en los resultados mismos. La comparación de la creación artística con la génesis de los procesos naturales se confirma aún más con el símil del árbol expuesto por Klee en su conferencia dictada en el Museo de Jena, con ocasión de la inauguración de una exposición y que ha sido recogida bajo el título *Sobre el arte moderno* (1924). Al igual que el entramado de las raíces del árbol se configura a partir de todas las cosas de la naturaleza y la vida, también el artista recibe estas primeras enseñanzas modélicas; y así como desde la raíz fluye la savia por el tronco desplegándose temporal y espacialmente, el artista, al que Klee identifica con el tronco, recibe este incesante fluir, transmitiendo su visión en la obra de arte; del mismo modo que la copa del árbol se expande tempo-espacialmente la obra de arte, identificada con la copa, se despliega en el tiempo y en el espacio. Pero a este símil del árbol Klee le confiere un acento

67 Paul Klee, "Wege des Naturstudiums", en: *Das Bildnerische Denken*, Basilea, Schwabe Verlag Basel, 1990, p. 67. (La traducción es de la autora).

68 Frase citada por Heidegger en sus "Notas", cfr. G. Seubold, *op. cit.*, p. 9 [p. 182 de la versión en español]. Cfr. P. Klee, "Mi confesión creadora", *op. cit.*, p. 121. Carlos Másmela traduce esta afirmación, a saber: "El arte juega con las cosas últimas un juego inocente y, sin embargo, ¡acierta!".

crítico al decir que nadie podría exigirle al árbol, como si se tratase de un espejo, que la formación de su raíz sea totalmente igual a la de la copa. Por consiguiente, resulta incomprensible que se le exija al artista permanecer bajo el influjo de la tradición, anclada en la raíz de los modelos aprendidos. El verdadero artista lo que desea es participar en la creación de una obra al modo en que acontece la creación del cosmos, pero lograda merced a los medios plásticos de la línea, los tonos del claroscuro y el color; la no coincidencia de la raíz y la copa en el proceso artístico, antes que una falsificación, es una deformación extraída por el artista de un fondo secreto, a la que él mismo no reconoce como suya, pues ha sido únicamente un médium en el proceso de creación.

Continuando con las interpretaciones de Heidegger sobre la obra de Klee, vemos cómo allí se establece una correspondencia entre el acaecimiento apropiador *(Ereignis)* y la mirada *(Erblickung).* Tal relación es señalada por Heidegger en "El principio de identidad" (1957): "*Er-eignen* significa originariamente: asir con los ojos, esto es, divisar, llamar con la mirada, a-propiar".[69] En efecto, en la palabra del antiguo alemán *Er-äugen* está contenida la palabra *Augen,* ojos, y, a su vez, en *Er-eignen* se halla el verbo *eignen*, apropiar; esto lleva a pensar el *Ereignis* como apropiación del acaecimiento mediante la mirada. En sentido estricto, la palabra alemana *Ereignis,* según Heidegger, es intraducible al modo en que lo es la palabra griega λόγος, o la palabra china *Tao;* pero al separar Heidegger la palabra en *Er-eignen* está indicando que no se trata de un acaecimiento entre otros, y subraya, en cambio, el fenómeno de su apropiación. Desde la esencia metafísica del arte, cuando se mira una "imagen", la mirada se dispone en una relación unilateral en cuanto emana del receptor hacia lo previamente dado y dispuesto a la mirada; este modo de percibir es propio de una subjetividad dominante que convierte en objeto aquello que se sitúa enfrente, dirigiéndose a una imagen, es decir, a un interlocutor ya dado. Para dejar atrás la esencia metafísica del arte, es decir, esta relación unilateral entre la imagen y su receptor, se requiere necesariamente de un salto que transforme la esencia del arte en una relación recíproca entre el ser-obra y su cuidador, y en la que la obra dejaría de asumirse como imagen para reconocerse como acaecimiento-apropiador. ¿En qué sentido habría de comprenderse el acaecimiento-apropiador en la obra de arte? En el sentido del simultáneo despejarse ocultante de la verdad de la obra. Solo en dicho sentido se hacen posibles los encuentros reiterados con la misma obra, pues esta de ningún modo es, si se alude a la metáfora de Heidegger, un escenario con el telón siempre abierto, lo cual supondría que la verdad de la obra se agotaría fácilmente en el primer encuentro; el ocultarse de la verdad en la obra nos invita a retornar a ella para reconocer, cada vez de modo diferente, su misterio y, de ningún modo, para

69 Martin Heidegger, "El principio de identidad", en: *Identidad y diferencia,* Barcelona, Anthropos, 1990, p. 87.

resolverlo completamente como si se tratase de una verdad concluyente.

¿Pero qué significa apropiación y qué es lo apropiado en dicha apropiación? Si realizamos una lectura del ensayo de Günter Seubold "Las notas sobre Klee heredadas de Heidegger" a la luz del concepto de acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* expuesto en "El principio de identidad",[70] debemos afrontar esta relación entre la obra y el receptor a partir de la mismidad del acontecimiento-apropiador, pensado como la mutua *pertenencia (Zusammengehören)* de Ser y hombre, en la que la palabra "pertenencia" es subrayada por Heidegger para indicar su primacía sobre la relación mutua. Heidegger piensa la relación Ser y hombre, ambos se pertenecen el uno al otro en su mutua "pertenencia", esto es, en la identidad de ambos en el acaecimiento-apropiador. Según esto, el ser-de la obra y el receptor han de ser pensados, antes que desde la pertenencia en la unidad de lo mutuo, desde lo mutuo experimentado a partir de la pertenencia. Para pensar la apropiación es necesario concebir el ser-de la obra y la mirada del cuidador en una relación de correspondencia. Si el ser-de la obra nos deja modificados, de tal modo que puede llegar a cambiar nuestra vida, puede decirse que tanto el ser-de la obra como el cuidador de ella han sido apropiados; así ambos pasan a ser propios el uno del otro, el ser-obra pasa a ser propiedad del cuidador, y este pasa a ser propiedad del ser-obra y, por tanto, ingresan mutuamente en la pertenencia en lo mismo: en el acaecimiento-apropiador. Desprovisto el arte de su esencia metafísica y, en consecuencia, despojada la obra de su carácter de "imagen", el proyecto despejante de la esencia poética del arte supone la entrada a otra constelación de Ser y hombre, expresada en una nueva concepción del ser-obra y del receptor, en el juego recíproco de sus miradas, la que emana de la obra de arte en dirección a su receptor, procedente del receptor y proyectada sobre la obra. La mirada que emerge de la obra proviene del llamado del Ser al que el receptor, dispuesto al despejamiento del Ser, le corresponde con la "mirada adecuada"; el receptor abierto así al Ser entra en una relación de correspondencia con él a través de la mirada y, de esta forma, le es dado incorporarse a lo más próximo: la pertenencia al Ser.

Lo más apremiante para Heidegger, en estas anotaciones sobre Klee, será pensar en un cambio *(Wandel)* del arte que provendría necesariamente de una transformación del Ser, en donde sea introducida la correspondencia entre acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* y mirada *(Erblickung)*, de tal modo que esta relación pueda ser llevada a la esfera del arte y pueda remitirse a la conexión obra-receptor. Si ha de ser posible un cambio *(Wandel)* del arte, esto es, si el arte ha de desplegar su esencia poética en el sentido de proyecto despejante, la mirada antes que ser propiedad exclusiva de un sujeto receptor situado enfrente de la imagen habrá de partir de la obra hacia el receptor y de este hacia la obra, lo que comporta una doble dirección de la mirada; Heidegger traza dos flechas

70 *Ibid.*

en direcciones contrapuestas, o bien, dos flechas que parten de diferentes puntos y convergen en un mismo punto central. También Paul Klee reconoció la mirada que proviene de la obra: "Las imágenes objetuales nos miran serenas o severas, más o menos ansiosas, consoladoras o temibles, sufrientes o risueñas".[71]

Al atender al llamado que proviene de la mirada de la obra, el receptor ingresará en su custodia, en su vigilancia. También la obra espera la "mirada atenta", la mirada apropiada del receptor, sin ella no podría alcanzar el ser-obra de la obra. En la parte superior de la primera página, según atestigua Pierre Pochon, Heidegger escribe que el "dejar ver" es la disposición fundamental del Ser. En la pintura de Paul Klee el ser-obra de la obra es un "dejar ver" y aquello que es liberado es la proximidad del Ser en su retraimiento. El arte de Klee significa, anota Heidegger, el viraje *(Kehre)* del Ser en su destinación futura y se atiene en su recogimiento *(Einkehr)* al acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*. Pero Heidegger pregunta sobre el destino del arte moderno en el futuro y desconfía que sus producciones continúen siendo "obras", insinuando dos posibilidades: de un lado, escribe la palabra *Gestell* y, del otro, escribe los nombres de Cézanne, Paul Klee y el arte oriental. El tachado de las palabras ser y arte indica el intento de pensar el arte ya no desde el ser *(Sein)* del ente de la metafísica, sino a partir del Ser *(Seyn)* pensado como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*.

A la luz de los escritos recogidos bajo el título *Aportes a la filosofía,* lo anterior quiere decir: la destinación futura del arte fluctúa entre continuar en la esencia metafísica del arte, de tal modo que este sea asimilado a lo disponible y controlable de los procedimientos técnico-científicos en la época del acabamiento de la modernidad, en el regir de la vivencia y la maquinación, y de este modo permanezca sumido en el primer inicio, o bien, que el arte pueda sufrir un cambio tal que lo sitúe en el otro inicio de la historia del Ser, en que se abandone el carácter maquinador y vivencial del arte y este sea concebido desde el acaecimiento-apropiador. En el primer caso, sería conservar el estado vigente del arte en el que ha desaparecido la obra de arte, y esta ha sido sustituida por eso que Heidegger ha nombrado "instalación" y, en el segundo, se requeriría de un salto *(Sprung)* que permita el tránsito a lo completamente otro, a un cambio de la esencia del arte. Heidegger relaciona lo bello, el acontecimiento-apropiador y la mirada *(Das Schöne, Ereignis und Erblickung)*. Tal relación está presente en la reciprocidad entre obra de arte y receptor, pues esta concierne a la esenciación del acaecimiento-apropiador en su coopertenencia de Ser y hombre. En la pintura de Paul Klee, Heidegger reconoce este "cambio del arte", pues siguiendo el lenguaje de Kant sus obras "mueven mucho a pensar", o en el lenguaje de Heidegger descrito por Petzet: "Los cuadros de Klee, especialmente,

71 Paul Klee, "Sobre el arte moderno", en: *Fragmentos de mundo,* Bogotá, Universidad de los Andes, Unidades-Ceso, Departamento de Filosofía, 2009, p. 45.

llevaban la espina de una exigencia que no era fácil de satisfacer".[72] Si, tal como lo describe Petzet, para Heidegger la obra de Picasso poseía una gran "fuerza artística", él dudaba que su obra pudiese llegar a ser una determinación del arte del futuro, en cambio, veía en el arte de Klee no solo una transformación de la esencia del arte, sino el ingreso al otro inicio de la historia del Ser, pues la "espina" que guardaba su obra no se agotaría fácilmente en el presente, estaba reservada a esos pocos que vendrán en la futuridad.

Por último, Günter Seubold destaca en estas notas la existencia de una íntima relación entre obra y lenguaje. Pero Heidegger no solo establece dicha relación, sino que también enlaza la "voz del silencio" con el "temple" *(Stimmung)* de las pinturas de Klee, el cual no puede ser comprendido únicamente en un sentido existencial. En *De camino al lenguaje* Heidegger advierte que el lenguaje, en cuanto son del silencio *(Gelaut der Stille)*, no es nada humano, pues la esencia del hombre es estar provisto de lenguaje; el "son del silencio" es la esencia del lenguaje, sin la cual no le sería dado al hombre tener su propio lenguaje. Antes bien, lo humano será el corresponder a la mirada y mediante la escucha a esa voz del silencio en su llamado a la reunión de mundo y cosa en la simplicidad de la Cuaternidad —concepto en el que nos detendremos en el último capítulo—. Para Günter Seubold, la voz del silencio no es "el disponer como albergarse de la Cuaternidad ensamblando-surgiendo, simplificando-desplegado, expropiando-acaeciendo".[73] Esta "voz del silencio" es, en el contexto del pensamiento de Heidegger, el lenguaje del Ser; por tanto, dicha voz silenciosa no es otra que la voz del Ser que dispone el mundo en la simplicidad de la Cuaternidad de divinos, mortales, cielo y tierra. Podría afirmarse, conforme a lo anterior, que el arte de Paul Klee proviene de escuchar el llamado de la esencia del lenguaje en tanto voz del silencio, y sus pinturas poseídas por el color a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto son una forma de corresponder a este llamado en el que se despliega y reúne la simplicidad de la Cuaternidad. Y este corresponder es un responder a la invocación del Ser, al que un pintor como Paul Klee siempre estuvo atento. Pero en Klee la pintura no solo brota de una escucha atenta ante el lenguaje del Ser, sino que también puede atribuirse a Klee los versos que Heidegger dedicase a Matisse en el poema titulado "Sobre un dibujo de Henry Matisse": "Él vió / próximo lo lejano / Él dejó libre".[74]

Con todo, hemos avanzado hacia la meditación inicial de Heidegger en la cual se decide el destino del arte, mediante la pregunta por si ha de continuar siendo un mero emprendimiento vivencial o si, en cambio, devendrá un ponerse-en obra la verdad. En los fragmentos sobre Klee hemos encontrado que para Heidegger la obra de arte es depejamiento ocultante que revela una decisión por otra esencia del hombre. Pero si la meditación decisional ha de preparar lentamente el tiempo-

72 H. Petzet, *op. cit.*, p. 199.
73 G. Seubold, *op. cit.*, p. 12 [p. 185 de la versión en español].
74 Martin Heidegger, *Pensamientos poéticos*, Barcelona, Herder, 2010, p. 163.

espacio en el que acaecerá la irrupción súbita de una decisión por la verdad del Ser, debemos concentrarnos en el próximo capítulo a considerar en qué consiste este abismo tempo-espacial al que Heidegger identifica con el paraje del instante de la más extrema decisión. Nuestra tesis se encamina a señalar la esenciación del Ser como el fundamento originario, cuya fundación histórica consiste en fundar en el abismo y no fundar al mismo tiempo, en realizar y dejar irrealizado. Siguiendo el hilo conductor de nuestra tesis referida a "el arte como un paraje de decisión", preguntaremos en qué medida el arte puede llegar a contribuir a la creación de un abismo tempo-espacial en el que la misma obra se presente, acudiendo esta vez a la obra tardía de Cézanne, pues nos proponemos hacer patente esta tendencia de la verdad a abrigarse en ese ente que es la obra de arte.

# 3

# El tiempo-espacio de la decisión

*¿Logramos también aquí, una vez más, un comienzo, el que abandonemos la curiosidad y nos hagamos maduros para las necesidades de las obras? Pero ¿dónde hay "obras"? Sentado pudieran ser creadas, ¿crean ellas todavía —y ello pertenece a su real carácter de obra— a la vez el tiempo-espacio, en las que ellas mismas vienen a estar?*

Martin Heidegger, *Meditación*

## La esenciación del Ser y el abismo

Aunque en la obra *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Heidegger, desde el inicio en "Prospectiva" *(Vorblick)* hasta el aparte final "El Ser" *(Das Seyn)*, al igual que en las seis fugas intermedias, se refiere a la esenciación del Ser *(Wesung des Seyns)* en la unidad originaria de tiempo-espacio, es propiamente en la fuga titulada "La fundación" y especialmente en el parágrafo 242, "El tiempo-espacio como abismo", donde puede encontrarse la tesis que nos proponemos aquí poner de relieve en torno a la esenciación del Ser como el fundamento originario, el cual en su vacilante rehusarse funda en el abismo y, a la vez, no funda, concebido este como la unidad originaria del ensamble de tiempo-espacio. Cuando Heidegger afirma: el Ser no "es" sino que se esencia, quiere decir: el Ser no es presencia, sino esenciación histórica del *Ereignis*, solo si se esencia desde el simultáneo movimiento de la verdad, esto es, en el despejamiento para el ocultarse *(Lichtung Sichverbergen)*. Heidegger equipara, en *Aportes a la filosofía*, el Ser al *Ereignis:* la verdad del Ser es la verdad del *Ereignis*. Para Heidegger, el *Ereignis* como fundamento-originario se esencia únicamente desde el fundamento: la esencia de la verdad; la esencia de la verdad no precede al *Ereignis* en originariedad, ella es el origen donde surge el Ser como *Ereignis*. No obstante, la esencia de la verdad solo es fundamento a partir de la esenciación del *Ereignis*, en él alcanza su realización en cuanto fundamento. Heidegger lo expresa así en la fuga "La fundación": "La verdad funda como verdad del *Ereignis*. Este es, por lo tanto, concebido desde la verdad como fundamento: el fundamento-originario".[1] Hay aquí una mutua

1 Martin Heidegger, "La fundación", en: *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 304.

pertenencia: la esencia de la verdad es fundamento únicamente si funda la verdad del Ser *(Ereignis)*, y este adviene fundamento-originario si se esencia en su verdad despejante-ocultante.

En *Aportes a la filosofía*, la fundación del *Ereignis* posee un carácter abismal: el fundamento *(Grund)* necesita, sin condición, al a-bismo *(Ab-grund)*, y este no puede ser pensado sin el fundamento. Lo anterior no significa que el fundamento requiera del no-fundamento o de lo infundado, sino que la esenciación del fundamento acaece en el modo del permanecer-fuera *(Weg-bleiben)* del fundamento, esto es, en el abismo. El permanecer-fuera del fundamento no puede interpretarse, según Heidegger, en el sentido de una negación que cierra todas las posibilidades, ni puede asociarse a una retirada o partida total del fundamento, es necesario pensarlo en el modo del rehusarse del fundamento, del sustraerse de la esencia de la verdad, del retraerse del *Ereignis* en su esenciación histórica. Así, vemos cómo en el pensamiento de Heidegger la singularidad de la fundación del *Ereignis*, a diferencia de la fundamentación lógico-metafísica orientada en el plano del ente, se encuentra en su fundar en el abismo y no fundar al mismo tiempo, esto es, en la vacilación *(Zögerung)* inherente al rehusamiento *(Versagen)* del Ser pensado como *Ereignis:* "En tanto el fundamento también y justamente funda aún en el abismo y, sin embargo, no funda propiamente, se encuentra en la vacilación".[2]

Richard Polt, en su libro *The Emergency of Being*,[3] concibe lo abismal del fundamento en su doble naturaleza: de un lado, el fundamento se oculta a sí mismo en su sostener y dominar lo que fundamenta y, del otro, el fundamento impregna a lo donado y se mantiene en él. El carácter ambiguo de este fundamento reside, dice Polt, en su dar y no dar, en ser autoexclusión que supone alejamiento, pero al mismo tiempo vacilación en la que no hay lejanía. Hasta aquí compartimos la caracterización de la doble naturaleza del fundamento en la interpretación de Richard Polt; no obstante, discutimos aquello que él define por fundamento: "El tiempo-espacio es un fundamento abismal que pertenece a la verdad. (La verdad significa aquí desocultamiento)".[4] Según lo hemos defendido, el fundamento-originario es la esenciación del *Ereignis* y no propiamente el ensamble de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)*, pues este ámbito antes que ser fundante es fundado por el abismo, el cual funda como el vacilante rehusamiento del fundamento o la verdad del *Ereignis*. Y dicha verdad tampoco significa simplemente desocultamiento al modo en que Polt la presenta, la verdad del fundamento-originario no es tan simple, ella es desocultamiento solo si en él puede tener lugar la ocultación. Así, Richard Polt[5] se pregunta: ¿qué significa fundamentar y no fundamentar propiamente? De ningún modo podría significar, según Polt, proporcionar un

2 *Ibid.*, p. 303.
3 Richard Polt, *The Emergency of Being*, Ithaca, Cornell University Press, 2006, p. 184.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*

fundamento absoluto, ni mucho menos certeza y seguridad, sino proporcionar un fundamento apropiante y potente, pero no absoluto. En realidad, el fundamento al que Heidegger se refiere no tiene nada en común con la absolutez de un principio regulador y concluyente, pero el fundamento-originario no solo es un acaecimiento de apropiación *(Er-eignis)* sino que él mismo es desapropiación *(Ent-eignis)* en su continuo retraimiento o sustracción.

El suelo firme y seguro de la certeza del re-presentar moderno deviene, en el pensamiento de Heidegger, a-abismo *(Ab-grund);* este proviene de la esenciación originaria del *Ereignis* en su vacilante rehusarse. La extrañeza de esta inauguración propiciada por el *Ereignis* reside en la vacilación de su realizar y dejar irrealizado, en la singularidad de su esenciación como despejamiento *(Lichtung)* para el rehusarse *(Sichversagen).* Heidegger lo expresa del siguiente modo: "Rehusamiento: es un modo destacado de dejar irrealizado, vacío: con ello un modo destacado de inauguración".[6] Por eso, a la luz de la fuga "La fundación" sería imposible deslindar el abismo como el permanecer-fuera del fundamento y el vacilante rehusamiento del *Ereignis,* pues el abismo es en sí mismo el vacilante rehusamiento del *Ereignis.* Según Heidegger, ambos comportan un "no", y este antes que referirse a una nulidad o negación remite al "no" originario presente en el a-bismo *(Ab-grund)* y en el vacilante rehusamiento *(zögernde Sichversagen),* pertenecen en propiedad a la verdad del *Ereignis.* Con todo, debemos asumir la fundación del *Ereignis* desde el vacilante rehusarse en su abismalidad. Pero Heidegger ha indicado cómo este vacilar rehusador propio del Ser concebido como *Ereignis,* antes que significar carencia o falta de fundamento, ha de ser experimentado como asignación *(Zuweisung)* o donación *(Schenkung).* En efecto, el vacilante rehusarse del *Ereignis* está configurado por el ensamble de la vacilación *(Zögerung)* que alberga la posibilidad de donación y acaecimiento, y por el rehusarse del Ser, es decir, la manifestación de su retraimiento o sustracción *(Entzug).* Así, se requiere experimentar el vacilante rehusamiento del *Ereignis* en su doble naturaleza rehusante y donadora: en el vacilante rehusamiento de la verdad del Ser se obsequia y se retrae el Ser mismo.

Del parágrafo 242 perteneciente a la fuga de la "La fundación" puede extraerse el siguiente pensamiento: el *Ereignis* es el fundamento-originario sin el cual el abismo no podría pensarse y, a su vez, el abismo funda el ámbito originario de tiempo-espacio *(Zeit-Raum);* el abismo es, en sentido estricto, la unidad originaria que mantiene unidos al tiempo y al espacio, lo que permite no solo su unión originaria sino también su separación. Pero no debe olvidarse que para Heidegger la inauguración del ámbito tempo-espacial únicamente es posible a partir de la osadía del salto *(Sprung)* que, dejando atrás el primer inicio sumido en el abandono del ser de la metafísica, se oriente hacia la pertenencia al ser como *Ereignis* en el otro inicio. Este salto

6 M. Heidegger, *op. cit.,* p. 303.

supone un arriesgarse a abandonar el primer inicio *(erster Anfang)*, donde se encuentra "el Ser al servicio del ente", al otro inicio de la historia, en el cual "todo ente es ofrendado al Ser".[7] El ámbito fundado por el abismo y procurado por la esenciación originaria del *Ereignis* es, según Heidegger, el ámbito de tiempo-espacio, y este no es más que el paraje del instante *(Augenblicksstatte)* de la decisión por la verdad del Ser. Así, la cuestión de la fundación del *Ereignis* está enlazada directamente con el asunto de la decisionalidad en el otro inicio de la historia. En este ensamble de tiempo-espacio, insiste Heidegger, el *Ereignis* en su viraje *(Kehre)* oscila entre opuestos:

> El tiempo-espacio es la acaecida abertura de las vías del viraje del *Ereignis*, del viraje entre pertenencia y clamor, entre abandono del Ser y hacer señas (¡el estremecerse de la oscilación del Ser *[Seyn]* mismo!). Cercanía y lejanía, vacío y donación, impulso y titubeo...[8]

Heidegger denomina "estremecimiento" del Ser *(Erzitterung des Seyns)* a la oscilación *(Schwingung)* del *Ereignis* en una serie de contrarios presentes en su viraje: cercanía-lejanía, vacío-donación, impulso y titubeo. Pero este oscilante viraje no lo resuelve Heidegger valiéndose de una dialéctica, pues ninguno de estos opuestos puede ser subsumido en su contrario como si le fuese posible desaparecer en el otro para alcanzar una verdad suprema, en cambio, cada uno existe por el otro en el juego de la alteridad, y de este modo cada uno se conserva a sí mismo y se opone al otro: tiempo-espacio *(Zeit-Raum)*, vacilación-rehusamiento *(Zögerung-Versagung)*, instante-paraje *(Augenblick-Stätte)* y arrobamiento-encanto *(Entrückung-Berückung)*. Desde una mirada atenta, logramos entrever cómo cada una de estas dualidades presenta un componente temporal y uno espacial, pero no desde los conceptos vigentes de tiempo y espacio, sino a partir del ensamble oculto de tiempo-espacio: el espaciar de la vacilación y el temporalizar del rehusamiento, el paraje es el espacio para la temporalidad del instante, el arrobamiento es la abismal temporalización y el encanto es el abismal espaciamiento. Y todas estas dualidades opuestas proceden, al mismo tiempo, de la hendidura *(Zerklüftung)* esencial de la verdad del Ser pensado como *Ereignis*, es decir, de la dualidad contrapuesta de despejamiento-ocultación.

En el concepto de fundación que Heidegger proyecta, este estremecedor oscilar acaecido en el viraje del *Ereignis* constituye lo abismal de su acontecer y solo tiene lugar a partir del salto al oscilante viraje *(schwingende Kehre)* del Ser, dispuesto entre la pertenencia *(Zugehörigkeit)* a la historia de la metafísica o abandono del Ser y el clamor *(Zuruf)* por el Ser, su hacer señas en relación con lo que sobrevendrá. Heidegger lo expresa del siguiente modo: "Pensar la abismosidad del abismo; cómo funda el a-bismo. A decir verdad, esto es solo siempre pensable desde el fundamento-originario,

7 *Ibid.*, p. 191.
8 *Ibid.*, p. 298.

el evento, y en la realización del salto a su oscilante viraje".[9] El fundamento originario *(Ereignis)* funda el ámbito de tiempo-espacio, pero tal fundación solo puede ser considerada desde su pertenencia a la esencia de la verdad, la cual salvaguarda la esenciación del *Ereignis*. El Ser se esencia tempo-espacialmente, y en la apertura de este ámbito se abre el viraje del *Ereignis* en el estremecimiento de su oscilación; mediante el temple fundamental" de la "retención" *(Verhaltenheit)*, le es dado al *Da-sein* ingresar a la oscilación del *Ereignis* y experimentar el vacilante rehusarse del Ser en sus dualidades irreductibles. Heidegger pregunta: "¿Y qué es el fundamento?". Y responde: "Es el acoger-que se oculta, porque [es] un llevar y este como un transelevarse de lo por fundar".[10] El Ser como fundamento-originario es apropiación *(Ereignis)* y, al mismo tiempo, supone una des-apropiación *(Ent-eignis)*, el acaecimiento que acoge-apropia y oculta-desapropia configura la esenciación del Ser. Lo decisivo de su acontecer reside no solo en su despliegue en las múltiples fugas, sino en su presentificación histórica. Tal presentificación, antes que manifestarse al modo de lo presente ante la mano, proviene de la doble naturaleza del *Ereignis*, a saber: ser despejamiento para el ocultarse, con lo cual otorga presencia y ausencia en el vaivén de su vacilante rehusamiento. Pero el permanecer fuera del *Ereignis* no puede interpretarse equívocamente como ausencia de verdad; por el contrario, Heidegger piensa la esenciación histórica del *Ereignis* en relación con la verdad: en la recíproca referencia del tiempo-espacio al abismo y del abismo al tiempo-espacio se descubre su pertenencia a la verdad del Ser.

Damir Barbarić, en su ensayo titulado "A-bismo" ["Ab-grund"],[11] plantea cómo la más propia esenciación originaria del fundamento, es decir, de la esencia de la verdad, se determina como abismo. No obstante, en dicho ensayo se concentra especialmente en el concepto de abismo, dejando solo enunciada la idea sobre la esencia de la verdad como fundamento, sin precisar cómo dicha esencia de la verdad es fundamento en cuanto constituye la verdad del *Ereignis:* el fundamento-originario. Según Barbarić, abismo no quiere decir, en el pensamiento de Heidegger, sin-fundamento, en el sentido de decir "no" a todo fundamento, lo cual significaría interpretarlo como carencia o falta de fundamento; en cambio, abismo es el inaugurante rehusamiento y, desde esta perspectiva, significa el "sí" a todo fundamento, cuya inauguración destacada consiste en el dejar irrealizado del fundamento. El abismo ha de interpretarse, señala Barbarić, como el permanecer-fuera del fundamento en el sentido de ocultación del fundamento, ocultación presente en el vacilante rehusamiento del fundamento. Únicamente desde el temple fundamental de la retención *(Verhaltenheit)* acaece la apertura

9 *Ibid.*, p. 304.

10 *Ibid.*, p. 303.

11 Damir Barbarić, "Ab-grund", en: *Aneignung der Welt, Heidegger-Gadamer-Fink*, Fráncfort, Peter Lang, 2007, pp. 91-100.

del más grande misterio de la abismal esencia del Ser, tal misterio no es otro que su rehusamiento, pero nunca al modo de retirada o partida, sino por el contrario, como "la intimidad de una asignación" y el "primer sumo obsequio del Ser *(Seyn)* su esenciarse inicial mismo".[12] Así, Barbarić considera que la constelación de la fundación está compuesta de una separación y disociación: en el salto rehusador *(Absprung)* y en el salto previo *(Vorsprung)* de la decisión se funda la verdad del Ser como tiempo-espacio, este es el paraje del instante de la disputa. El fundamento, por consiguiente, no debe ser pensado como un ente continuo, antes bien, él es el abismo en su relación con la hendidura del Ser, donde acaece la disociación del Ser, y al mismo tiempo se ingresa en la contienda. Así, cuando Barbaric nombra al "fundamento" se comprende que está aludiendo a la esencia de la verdad, pero es necesario hacer patente cómo en esta relación entre abismo y hendidura del Ser yace oculta la relación entre el vacilante rehusamiento del abismo y la esenciación del *Ereignis* como fundamento-originario.

En los escritos inmediatamente siguientes a los *Aportes a la filosofía* (1936-1938), recogidos bajo el título *Meditación* (1938-1939), en el parágrafo 26 titulado "Ser *(Seyn);* abismo", se lee: "El Ser *(Seyn)* es el abismo, la hendidura del despejado entretanto, cuyas 'paredes' y caídas y elevaciones se mantienen ocultas".[13] Según lo anterior, no solo el Ser se esencia como abismo, sino que el Ser mismo es abismo y su rasgo abismal proviene de la hendidura perteneciente a la intimidad del Ser, cuya unidad experimenta un desdoblamiento en el que el Ser genera su otro, el no-Ser, al interior de la esencia del Ser, dando lugar a una disociación en la intimidad del Ser mismo. En el "Medio del Ser" y su otredad se instaura un escenario de caídas y elevaciones —las caídas del dios y el ascenso del hombre, anota Heidegger—, de movimientos contrapuestos y ocultos. La hendidura del Ser a la que Heidegger hace referencia puede pensarse como la fisura o el quiebre proveniente de la separación del Ser y el no-Ser en la unidad del Ser mismo; en el salto al Ser pensado como *Ereignis* se inaugura el ámbito de tiempo-espacio y con él la hendidura abismal; esta hendidura pertenece, según Heidegger, al Ser y no al ente; por eso, para él la pretensión metafísica de un saber sobre el ser del ente, a partir de categorías, modalidades o, en general, de un sistema, solo determina al ente y de ningún modo roza al Ser. Tanto la esenciación del *Ereignis,* el abismo y la hendidura son inseparables en su pertenencia al Ser *(Seyn);* en la fuga titulada "El salto" se dice sobre la hendidura: "es el despliegue que en sí mismo permanece de la intimidad del Ser mismo, en tanto lo 'experimentamos' como el rehusamiento y la negativa".[14]

Conforme a lo anterior, abismo y hendidura irrumpen de la intimidad del Ser mismo, en la unidad de su esencia

12 Martin Heidegger, "El salto", en: *Aportes a la filosofía (acerca del evento),* Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, pp. 198-199.

13 Martin Heidegger, *Meditación,* Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2006, p. 92.

14 M. Heidegger, "El salto", *op. cit.,* p. 201.

se experimenta una escisión o dualidad entre el Ser y el no-Ser que subyace en la oscilación *(Schwingung)* del viraje del *Ereignis*. Con todo, nos interesa poner de relieve cómo en el pensar de Heidegger sobre el *Ereignis*, concebido como fundamento abismal, lo así abierto, el vacío tempo-espacial, preserva esta extrema diferencia entre Ser y no-Ser, propia a la esencia del *Ereignis*, pues dicho ámbito tempo-espacial configura el instante y el paraje de la decisión histórica por la verdad del Ser, en donde tiene lugar el salto desde el "nunca más" del primer inicio al "todavía no" del otro inicio. Heidegger le asigna al pensar inicial la tarea de preparar la fundación de este ámbito decisional de tempo-espacio, sin que la realización de la fundación dependa exclusivamente del pensar del hombre; la subitaneidad del salto al otro inicio solo habrá de sobrevenir de la más extrema decisión del Ser, aunque ella requiera de una larga preparación. Será necesario entonces que subrayemos el lugar definitivo que tiene la decisión del Ser en la idea heideggeriana de la fundación; en su fundar y no fundar abismal se decide no solo la verdad histórica del Ser, sino también la esencia del hombre, el cual experimenta una remoción *(Verrückung)* de su condición de animal tecnificado y cultural, al *Dasein* histórico, en su reconocerse como perteneciente a la verdad del Ser.

La afirmación apremiante de Heidegger: "El *a*-bismo es a-*bismo*" no puede interpretarse como un simple juego de palabras sin sentido. Paola Ludovica Coriando, en el ensayo que lleva por título "Der Abgrund und die Suche nach der Zone" ("El abismo y la búsqueda hacia la zona"),[15] piensa el abismo desde esta doble naturaleza del *Ereignis:* el abismo, señala Coriando, es la ambigüedad de una pretensión *(Anspruchs)* no cumplida: en primer lugar, se nombra *a*-bismo (*Ab*-grund) en relación con el "rehusarse", al "permanecer fuera del fundamento" y al enmudecer y guardar silencio del lenguaje; y en segundo lugar, se dice a-*bismo* (Ab-*grund*), por ser también fundamento, por tratarse de un modo destacado de inauguración, por considerar la "vacilación" en el "rehusamiento", en el que se dona un lenguaje inicial. La afirmación de Heidegger "El *a*-bismo es a-*bismo*", continúa Coriando, al subrayar el *Ab*, y posteriormente el *Grund*, pone en evidencia la oscilación del no-fundar y del fundar al mismo tiempo, la contrariedad del permanecer-fuera del fundamento y el constituir fundamento vacilante, esto es, la dualidad del rehusamiento y la donación de la vacilación. No obstante, tampoco Coriando amplía en su ensayo qué entiende Heidegger por fundamento, limitándose a nombrarlo sin ofrecer una orientación en torno al lugar desde donde el abismo tiene su procedencia, desde la esenciación originaria del *Ereignis*. Según Coriando, el abismo en el pensamiento de Heidegger no puede ser asociado a una posición alcanzada, ni a una nueva posesión, ni a un saber logrado, tampoco es el resultado

15 Paola Ludovica Coriando, "Der Abgrund und die Suche nach der Zone", en: *Heideggers Beiträge zur Philosophie/Les Apports a La Philosophie De Heidegger: Internationales Kolloquium Vom 20.-22. Mai 2004 an Der Universität Lausanne*, Fráncfort, Klostermann, 2009, pp. 273-280. Para la afirmación de Heidegger "El *a*-bismo es *a*-bismo", cfr. Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 303.

de una creencia, sino lo aún indeterminado, la expresión de la indigencia *(Not)*. El abismo, continúa Coriando, no es un concepto alcanzado para entrar a formar parte de un entramado sistemático, ni puede reconocerse como un mero hecho *(Faktum)*; por el contrario, se trata más bien de una exigencia dirigida al pensamiento, pues desde la disonancia *(Disonanz)* ha de originarse una armonía *(Harmonie)*.

Aquí hacemos una pausa para decir que, en sentido estricto, Heidegger no se refiere a la noción de abismo en términos de "disonancia"; el abismo está relacionado con el vacilante rehusamiento del fundamento y puede asociarse al permanecer-fuera del fundamento, a su oscilación en la vuelta *(Kehre)* o bien, al vacío tempo-espacial, los cuales pertenecen a la intimidad de la esenciación del *Ereignis*. Pero el abismo no es, en nuestro criterio, una disonancia que ha de ser dejada atrás a fin de alcanzar una armonía —no hay en Heidegger una referencia a este lenguaje musical—, tampoco se trata de abandonar una disonancia caótica para luego alcanzar la calma de la armonía; al contrario, el salto significa un salto al Ser como a-bismo *(Ab-grund)*, esto es, ingresar a lo abismal del vacío tempo-espacial, lo cual implica el salto del *Ereignis* a su oscilante viraje *(Kehre)*, en el reconocimiento de la naturaleza doble del mismo: despejamiento para la ocultación y unidad en la separación; de ahí lo destacado de su inauguración: fundar en el abismo y no fundar, el dejar irrealizado permite la apertura de un vacío insuperable. Heidegger insiste en cómo esta inauguración no acaece unilateralmente, desde la oculta pertenencia al Ser, o bien, desde el clamor por el Ser, sino desde el oscilante viraje del *Ereignis*, en medio de la oculta pertenencia al Ser, proyectada en el recuerdo y el clamor por el Ser, presente en la expectación. En el primer aparte de *Aportes a la filosofía*, titulado "Prospectiva", Heidegger introduce lo que él denomina el "temple fundamental de la retención"; el *Dasein* ingresa al abismo y permanece en medio de él, experimentando una contención ante el rehusamiento del Ser, reconociéndolo antes que como una privación como una donación o un obsequio del Ser.

¿Qué relación guarda en *Aportes* la esenciación del *Ereignis* y lo que Heidegger denomina "la seña"? En el contexto de la fundación, la inicial manifestación del *Ereignis* es la seña (*Wink*) y el vacilante rehusamiento es la primera manifestación de la seña: "El vacilante rehusamiento es el primer y supremo resplandecer de la seña".[16] Heidegger utiliza la palabra "resplandecer" *(Aufleuchten)* para referirse al primer brote de la seña. Para él este resplandecer o fulgurar de la seña es el inicio del despliegue de la esenciación histórica del *Ereignis:* la seña devela el ingreso inicial del *Ereignis* en el ámbito tempo-espacial y tiene una larga historia, su hacer señas proviene de la resonancia de la indigencia *(Not)* del abandono del Ser, donde surge la necesidad de una decisión histórica por la verdad del Ser. Más aún, Heidegger logra identificarlos: el vacilante rehusamiento es la seña misma. Así, en nuestra interpretación descubrimos el entramado de

16 M. Heidegger, "La fundación", *op. cit.*, p. 309.

un par de relaciones: del mismo modo que el abismo es la "unidad uniente" del ensamble de tiempo-espacio, la seña es la unidad para el ensamble del vacilar y el rehusarse; la seña, en tanto unidad ensamblante del vacilante rehusamiento, no solo es inicial respecto a la inauguración del *Ereignis* sino también en relación con su ocultamiento, por tanto, ella es la inicial manifestación del rehusamiento del *Ereignis*. Sin duda, la seña es seña del inicio y no del comienzo.

En *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Heidegger diferencia entre comienzo e inicio: comienzo se refiere al simple empezar, el cual se extingue en el transcurso de su acontecer; en cambio, el inicio es el origen de un acontecer, preservándose hasta el final de dicho acontecer, pues en el inicio está contenido de suyo el final. Retomando lo anterior, nos será dado subrayar el carácter inicial que tiene la seña en la meditación heideggeriana de la fundación: el vacilante rehusamiento es la seña de la esenciación del *Ereignis* en el otro inicio de la historia, este hay que pensarlo no como comienzo sino como origen *(Ursprung)* de la inauguración de su ocultarse y origen del salto *(Sprung)* al espacio de juego temporal en el que se ingresa a la otra historia del Ser. Entre el primer inicio *(der erste Anfang)* y el otro inicio *(der andere Anfang)*, el hacer señas *(Erwinken)* del vacilante rehusamiento surge como la primera manifestación del *Ereignis* y de su fundación del ámbito de tiempo-espacio de la decisión por la verdad del Ser, lo mismo que de la fundación del ahí *(Da)* del *Dasein*. Surge la pregunta: ¿a quién hace señas el vacilante rehusamiento? Nos decidimos a indicar que el hacer señas de la esenciación del *Ereignis* está dirigido al hombre, a fin de que abandone su condición vigente de animal racional, es decir, de expropiado del Ser, y mediante una transformación de su esencia sea transferido al Ser, solo así ingresará en el ahí *(Da)* del *Da-sein* histórico.

En la fundación de la verdad del Ser, anota Heidegger, acaece la apertura de un vacío, este no es otro que el vacío tempo-espacial. Para Richard Polt, la renuncia o el rehusamiento del fundamento hace posible la apertura del espacio de juego *(Spielraum)* del vacío. El vacío tempo-espacial es un lugar de juego donde gobierna la libertad de acción. Por eso, Polt vincula la apertura del vacío tempo-espacial con el fragmento 52 de Heráclito: "El tiempo *(aion)* es un niño que está jugando... el reino es de un niño".[17] Según Polt, el fundamento al que Heidegger se refiere tiene ese acento infantil, travieso, de juego que se muestra en contra de lo plenamente dado, de lo legitimado por sí mismo. No obstante, este carácter "travieso" del fundamento, advierte Polt, no implica que se trate de una apertura arbitraria sometida a una libertad abstracta; por el contrario, lo que se descubre en lo abierto es un ensamblaje histórico determinado por necesidades específicas. El vacío, continúa Polt, pareciera aludir a la insatisfacción de una espera y a la imposibilidad de ir al encuentro de algo, pero propiamente el vacío, antes que significar la exigencia de presencia, quiere decir "un salto hacia el Ser-ahí". Acogemos este carácter lúdico

17 R. Polt, *op. cit.*, p. 185.

que le confiere Richard Polt al fundamento, pues la esenciación del *Ereignis* posibilita la apertura del espacio de juego, donde se abre el vacío tempo-espacial en su no definitiva presentificación histórica, en el movimiento de un juego que carece de finalidad. Pero si Polt solo habla del vacío como "un salto hacia el ser-ahí", ha olvidado que tal vacío al que Heidegger identifica con el abismo, es decir, con el tiempo-espacio abismal, no es únicamente salto al ser-ahí *(Da-sein)* sino, en especial, salto al *Ereignis* en su oscilante viraje, es decir, salto al Ser y al *Dasein* en su mutua pertenencia, pues el Ser requiere necesariamente al *Da-sein* para la fundación del vacío tempo-espacial, y el *Da-sein* no puede prescindir del Ser para configurarse en *Dasein* histórico, y de este modo reconocer su pertenencia al Ser.

Por su parte, Rüdiger Rimpler, en su disertación,[18] señala cómo el vacío antes que simbolizar aquello vacuo, carente de sentido, constituye propiamente una apertura, la cual se abre en el temple fundamental de la retención, enlazado a la experiencia fundamental del *Dasein*. Según la interpretación de Rimpler, en esta inauguración se inicia la experiencia fundamental abismal de un dejar irrealizado histórico, en donde se refleja el abandono del Ser de la modernidad amparada en la maquinación. Dicho reflejo se explica, anota Rimpler, cuando Heidegger nombra al vacío como "la *cumplida* penuria del abandono del Ser".[19] Además, Rimpler alude a la segunda parte de la afirmación: "pero está ya movida hacia lo abierto y por lo tanto referida a la singularidad del Ser *(Seyn)* y su inagotabilidad".[20] Para Rimpler, el vacío abierto en el otro inicio no remite a la ausencia de algo ante los ojos, ni tampoco significa un puro vacío de Ser al que el pensamiento no pudiese alcanzar, sino que el dejar irrealizado de la fundación abismal es la inauguración del rehusarse, esto es, del sustraerse del Ser y del sustraerse del pensar. Según esto, constatamos cómo el vacío no es sin más la clausura de la penuria del abandono del Ser de la metafísica; por el contrario, el vacío es la manifestación de la penuria *(Not)* del abandono del Ser, solo si esta es desplegada hacia lo abierto, es decir, si la penuria es removida y se convierte en proyecto *(Entwurf)* que se abre a la nueva historia. Así, en este dejar irrealizado histórico al que se refiere Rimpler puede reflejarse el abandono del Ser de la modernidad, o bien, el olvido de Ser de la maquinación, pero de tal manera que en el otro inicio de la decisión por el Ser sean desplegados hacia lo abierto de ese vacío tempo-espacial, que en sí mismo no es lo ya decidido sino "la plenitud de lo aún no decidido, lo por decidir, lo abismal".[21]

En nuestra interpretación consideramos la esenciación del *Ereignis* como el hacer señas por medio del vacilante rehusamiento abismal, y este hacer señas es una indicación del recién abierto despejamiento al que Heidegger esta

18 Rüdiger Rimpler, *Prozessualität und Performativität "Beiträgen zur Philosophie"*, Wurzburgo, Ergon Verlag, 2008, pp. 79-95.

19 M. Heidegger, "La fundación", *op. cit.*, p. 305.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

vez nombra como "vacío originario". Pero ¿qué relación guarda el abismo en tanto vacilante rehusamiento del *Ereignis* y la apertura originaria del vacío? En el rehusarse del abismo se abre el vacío tempo-espacial: "En el rehusarse —se refiere al abismo— lleva el fundamento de una manera destacada a lo abierto, a saber a lo recién abierto *de ese* vacío".[22] De este modo, aquí se pone el acento en el rehusarse del vacilante rehusamiento del abismo, en el *Ab* del *Ab*-grund (*a*-bismo), en el permanecer-fuera del abismo, pues es en el sustraerse del Ser —*Ereignis*— pensado como abismo, donde tiene lugar el vacío de tiempo-espacio: "En el rehusamiento se abre el vacío originario, acaece el despejamiento originario, pero al mismo tiempo el despejamiento, para que se muestre en él la vacilación".[23] Heidegger asocia el despejamiento *(Lichtung)* con el vacío *(Leere)* solo si ambos son concebidos en su originariedad, en su procedencia desde el retraimiento abismal del *Ereignis* y, a su vez, si el despejante vacío incluye en sí mismo la vacilación *(Zögerung)*. Esta asociación del vacío al despejamiento permite dejar de lado la corriente asimilación del vacío a los marcos mensurables del tiempo y del espacio, al igual que la interpretación habitual del vacío como ese espacio desocupado por lo presente ante la mano, y referirlo, en cambio, al ensamble de tiempo-espacio, cuyo ensamblaje es propiciado por el rehusarse del abismo, el cual es el enlace uniente originario para la unidad de tiempo-espacio, dando lugar al "primer despejamiento de lo abierto como vacío".[24] Con todo, interpretamos el abismo en el pensamiento de Heidegger como el permanecer-fuera del *Ereignis* donde se abre, por primera vez, el despejante vacío originario; también asociamos abismo y vacío: el abismo es en sí mismo este primer despejante vacío, el ámbito abismal de tiempo-espacio no es otro que el vacío tempo-espacial. Así, la pregunta por la esencia del vacío supone la pregunta por la esencia del abismo; vacío y abismo, antes que evocar el nihilismo del pensar, nombran la esenciación del *Ereignis* en su salto a la oscilación de su viraje, y en el salto al ahí *(Da)* del *Dasein*, pues únicamente a partir de dicho salto se inaugura la unidad contrapuesta de tiempo-espacio.

## El paraje del instante de la decisión

En *Aportes a la filosofía*, la parte inicial titulada "Prospectiva" y la parte final titulada "El Ser", lo mismo que las seis fugas intermedias —"La resonancia" *(der Anklang)*, "El interludio" *(das Zuspiel)*, "El salto" *(der Sprung)*, "La fundación" *(die Gründung)*, "Los futuros" *(die Zukünftigen)* y "El último dios" *(der letzte Gott)*—, se refieren al ensamble originario de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)*; las seis fugas, anota Heidegger en el parágrafo 39 de "El evento", intentan decir "lo mismo sobre lo mismo", sin embargo, cada una nombra a su modo

22 *Ibid.*, p. 303.
23 *Ibid.*
24 *Ibid.*, p. 304.

el acaecimiento-apropiador, y con él este ámbito de tiempo-espacio. Según Heidegger, esta insistencia en "lo mismo" desde un aspecto diferente, antes que constituir una repetición estéril, revela una intención de persistencia del pensar inicial. No obstante, en la fuga titulada "La fundación" *(die Gründung)* —y especialmente en los parágrafos del 238 al 242— se encuentra una meditación especial en torno a la unidad originaria del ensamble de tiempo-espacio, y a su posterior derivación en el tiempo y el espacio mensurables. En estos apartados Heidegger piensa el ámbito de tiempo-espacio en su configuración pre-matemática y abismal, pues de esta unidad proceden los conceptos metafísicos de tiempo y espacio —concebidos a partir de Aristóteles hasta su derivación moderna— reducidos a la matematización y al cálculo como marcos representacionales de lo dispuesto ante la mano.

A partir del análisis del parágrafo 242 "El espacio-tiempo como abismo" hemos mostrado cómo para Heidegger la esenciación de la verdad del Ser acaece en el ensamble de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)*, y quien verdaderamente funda esta unidad es el abismo, en tanto él mismo es el vacilante rehusamiento de la esencia de la verdad, es decir, del fundamento originario *(Ereignis)* esenciándose desde su verdad. Heidegger advierte que la unidad de tiempo-espacio no puede resolverse en una dialéctica, por eso, más que una subsunción del uno en el otro se trataría de una unión en la diferenciación: el abismo es la raíz fundante y uniente del ámbito originario de tiempo-espacio, este surge como un otro diferenciado de los troncos a los que une solo en el origen y, al mismo tiempo, permite la diferenciación extrema de ellos, de la esencia del tiempo y la esencia del espacio. Con esta introducción de la unidad originaria de tiempo-espacio Heidegger no se propone declarar la falsedad de los conceptos metafísicos de tiempo y espacio, sino mostrar cómo estos conceptos tradicionales vigentes —provenientes del *cronos* y *topos* aristotélico— no son propiamente originarios sino derivados: obedecen a una concepción de la verdad comprendida como corrección o conformidad entre el lenguaje y la realidad.

En *Ser y tiempo* (1927) Heidegger se propone pensar la temporalidad del *Dasein* y, por tanto, la pregunta por el tiempo del Ser permanece totalmente irresuelta en esta obra. En el parágrafo 65, "La temporalidad, sentido ontológico de la cura", comprende la temporalidad del *Dasein* como el sentido de la cura *(Sorge)*, y a esta como el sentido del ser del *Dasein*, cuyo poder-ser total y propio se encuentra en el precursor estado de resuelto *(vorlaufende Entschlossenheit)*, el cual solo puede ser concebido a partir de la temporalidad. La cura —o el cuidado— como el sentido o totalidad del ser del *Dasein*, recibe su determinación esencial de la temporalidad, y solo desde allí se despliega el poder-ser del precursor estado de resuelto. Aquí Heidegger contrapone el tiempo original y propio del *Dasein* al tiempo vulgar o impropio, es decir, a la concepción habitual del tiempo concebido como una sucesión de ahoras, desde donde se determina la secuencia de pasado, presente y futuro. El tiempo vulgar es apenas un tiempo derivado del tiempo original, tiene su procedencia de este y, no obstante, difiere de él; en cambio, el tiempo original le pertenece en propiedad al *Dasein*, en cuanto

es constitutivo de su ser; al *Dasein* le va su ser temporal desde donde se configura su poder-ser *(können-sein);* él no está "en el tiempo" como si desde afuera ingresase al sucederse del tiempo, más bien a él le es inherente el tiempo en su constitución interna. Ante todo, la temporalidad del *Dasein* es extática, palabra que Heidegger retoma de Aristóteles ἐκστατικον que significa "fuera de sí".

Pero en *Ser y tiempo,* el originario permanecer "fuera de sí" del *Dasein* de ningún modo puede ser asumido como ese ente al que le sea dado salir de sí en cada caso, sino que es necesario pensarlo como una unidad originaria y simultánea de tres éxtasis *(Ekstasen),* el "advenir" *(Zukunft),* el "sido" *(Gewesenheit)* y el "presente" *(Gegenwart);* la unidad de los tres éxtasis constituye el estado de "fuera de sí" propio de la temporalidad del *Dasein.* Si la temporalidad de la existencia es extática no lo es al modo de una mera sucesión de los éxtasis como si al advenir se adicionase el sido y, posteriormente, el presente; al contrario, se trata de un fenómeno común expresado como un advenir que al mismo tiempo "va siendo sido". El *Dasein* no está "en el tiempo", sino que él soporta en sí mismo la temporalidad, él es temporalidad. En ella se da "al mismo tiempo" el "advenir", el "sido" y el "presente", al modo de una temporalización unitaria. Así, para Heidegger lo extático de la existencia no significa el estado "fuera de sí" de cada uno de los éxtasis, sino el despliegue unitario de los mismos, aunados en el "fuera de sí" de la temporalidad misma. La temporalidad del *Dasein* es extática, es decir, permanece en su originario estado fuera de sí; por eso, el temporalizar del advenir, del sido y del presente pueden ser pensados coexistiendo originariamente en la unidad de la temporalidad, antes que de un modo secuencial.

Si bien en *Ser y tiempo* Heidegger se ocupa de la temporalidad del *Dasein* a partir de su analítica existenciaria; en *Aportes a la filosofía,* en cambio, piensa el *Ereignis,* esto es, el tiempo del Ser, su esenciación abismal tempo-espacial. En esta última obra el pensar inicial *(anfängliche Denken)* tiene, ante todo, un carácter transitorio y provisional, si se le considera desde su condición de ser preparación para la inauguración del ámbito del espacio-de juego-temporal de la decisión. Según él, en el primer inicio de la historia de la metafísica, situado entre la posición metafísica fundamental de Platón y la de Nietzsche, no puede encontrarse un preguntar por el origen del ámbito de tiempo-espacio, ni por la "y" de su inevitable separación histórica. Únicamente al pensar inicial le corresponde tal preguntar. Es así como en el representar moderno, afirma Heidegger, solo se tienen "representaciones" del espacio y el tiempo, de tal modo que el espacio es asimilado a lo objetivo-cósico y el tiempo a lo subjetivo-yoico; en el primer inicio, tiempo y espacio son igualados o asimilados el uno en el otro, en el olvido de su diferenciación extrema.

La pregunta por el ser del *Dasein,* proveniente de la "diferenciación ontológica" en la que se encuentra anclada *Ser y tiempo,* le impedía avanzar hasta la pregunta por el Ser en cuanto Ser, esto es, por la esenciación temporal del Ser, tal como es alcanzada en *Aportes a la filosofía.* En estos escritos, la esenciación histórica de la verdad del Ser, pensado como *Ereignis,* se despliega

como tiempo-espacio en el paraje del instante. Aquí es imposible deslindar el ensamble *(Füge)* de tiempo-espacio, el paraje del instante de la última o más extrema decisión y la entreabilidad del *Ereignis*, cada uno subsiste solo en su referencia con los otros dos: "El tiempo-espacio es como ensamble de la verdad originariamente el paraje del instante del *Ereignis*".[25] Pero ¿cuál es la relación existente entre el ensamble originario de tiempo-espacio y el paraje del instante? Para Heidegger, el punto de juntura proviene de la fundación histórica propiciada por la esenciación del *Ereignis:* "El tiempo-espacio como el paraje del instante de la decisión".[26] Así, en la fundación histórica de la verdad del Ser y del *Dasein* el ensamble de tiempo-espacio se espacía en el paraje *(Stätte)* y se temporaliza en el instante *(Augenblick)*. En el paraje del instante *(Augenblicksstätte)* encuentra su emplazamiento y temporalidad el tiempo-espacio. La dualidad ensamblada de tiempo-espacio se corresponde con la unidad diferenciada del paraje del instante, existiendo una correspondencia entre el tiempo y el instante de un lado, y el espacio y el paraje del otro. En *Aportes a la filosofía* el paraje del instante es el paraje de la decisión, en él se ingresa a la única decisión por la verdad del Ser en su dualidad contrapuesta de verdad-no-verdad. ¿Qué conexión guarda aquí el *Ereignis* en relación con el paraje del instante?

Pensado históricamente, el paraje del instante deviene, según lo expresa Heidegger en el parágrafo 5 titulado "Para los pocos-para los insólitos", "instante histórico del tránsito". En él acaece la oscilación del *Ereignis* en el viraje *(Kehre)* dispuesto entre la pertenencia al abandono del Ser y el clamor por el Ser, y en donde recién se inaugura la hendidura *(Zerklüftung)* de la decisión entre el Ser y el no-Ser en la unidad del Ser mismo. Tal separación o división proviene de la decisión por la verdad del Ser pensado como *Ereignis*, cuya constitución interna es esta unidad en conflicto entre el Ser y el no-Ser; la decisión en Heidegger es, ante todo, decisión de la verdad del Ser pensado como *Ereignis:* "El *Ereignis* del acaecimiento-apropiador incluye en sí la decisión".[27] Heidegger no considera este "instante histórico del tránsito" como un estado ideal o estado absoluto en el sentido de una suprema culminación histórica al modo hegeliano, simplemente "este instante es el acaecimiento de ese viraje en el que la verdad del Ser *(Sein)* llega al Ser *(Seyn)* de la verdad".[28] Contra la organización historiográfica, erigida en la ciencia moderna de la historia, ocupada en la recopilación progresiva de los acontecimientos, en el intento por capturar los hechos del pasado y conformar así un sistema, Heidegger lanza la afirmación: "Ahora, un

25 Martin Heidegger, "Prospectiva", *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 42.
26 *Ibid.*, p. 305.
27 *Ibid.*, p. 372.
28 Martin Heidegger, "El último dios", en: *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 332.

instante es historia".[29] Es en este instante histórico donde tiene lugar el tránsito del primer inicio al otro inicio de la historia y se funda el ámbito decisional de tiempo-espacio en el que se pone a decisión la verdad del Ser y se funda el *Dasein* histórico.

Con el pensamiento sobre el "instante histórico del tránsito" Heidegger se distancia de la concepción aristotélica del "ahora", pues la valoración del tiempo a partir de la preeminencia del "ahora" convierte al pasado y al futuro en simples derivados del presente, de tal modo que el recuerdo únicamente es considerado en relación con un ahora-límite y el esperar es medido en relación con lo actual. En el "Libro VI" de la *Física* de Aristóteles, en el parágrafo 3 titulado "El ahora es indivisible y en él no hay movimiento" se lee:

> Pues el "ahora" es de algún modo el ahora límite extremo del pasado y en él no hay nada del futuro, y es también el límite extremo del futuro y en él no hay nada del pasado; justamente por eso decimos que es el límite de ambos.[30]

La crítica de Heidegger se dirige a este concepto metafísico-aristotélico de "ahora-límite" que ha permanecido vigente cada vez que se considera el asunto de la temporalidad. El "ahora" aristotélico es límite para cada uno de los tiempos y, a la vez, es él mismo "ahora", lo que permite pensar el tiempo como una "sucesión"; en esta linealidad del tiempo no es posible pensar el pasado en el futuro o el futuro en el pasado, ni la reunión de los tres tiempos, el ahora, el pasado y el futuro. Heidegger concibe el instante histórico, por el contrario, no ya en su referencia a un ahora-límite a partir del cual el pasado y el futuro recibirían su determinación única, sino en relación con la esenciación abismal del *Ereignis* en la que se abre un vacío, al modo de un en sí arrobador *(in sich entrückende)*, el vacío tempo-espacial *(zeit-räumliche Leere)* acaecido en el paraje del instante: "En este los arrobamientos están insertos y él mismo se esencia como la reunión de los arrobamientos".[31] Mientras en *Ser y tiempo* Heidegger pregunta por la temporalidad del *Dasein* y encuentra que a este le son inherentes los éxtasis del sido, del presente y del advenir, en *Aportes a la filosofía*, al ocuparse del tiempo del Ser, descubre en el instante la inserción y reunión al unísono de los tres arrobamientos, el sido, el presente y el futuro.

Nos adherimos a la interpretación de Richard Polt cuando afirma que en *Ser y tiempo* Heidegger le concede prioridad al tiempo sobre el espacio, pues en esta obra la "región" espacial termina derivándose de la dimensión de la temporalidad. Pero no compartimos su pensamiento acerca de la "inconsistencia" presente en *Aportes a la filosofía;* en su concepto Heidegger allí oscila bien sea entre asignarle prioridad al tiempo, o bien plantear el estado equiprimordial del ámbito de tiempo-espacio. Polt

29 M. Heidegger, "La fundación", *op. cit.*, p. 281. La afirmación en alemán es: "Jetzt ist ein Augenblick *Geschichte*", cfr. Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie, Gesamtausgabe, Band 65*, Fráncfort, Klostermann, 2003, p. 349.

30 Aristóteles, *Física*, Madrid, Planeta, 1998, pp. 279-280.

31 M. Heidegger, "La fundación", *op. cit.*, p. 306.

menciona dos pasajes de la obra —sin precisar dichos pasajes—: en el primero, Heidegger dice que el tiempo crea espacio, y en el segundo, señala que el espacio ha de entenderse a partir de su propio emplazamiento. Por medio de estos pasajes imprecisos Polt[32] pretende justificar la falta de consistencia de la obra mencionada, añadiendo que en las demás partes del libro Heidegger se refiere al tiempo-espacio y al espacio-tiempo. Por nuestra parte, constatamos que desde la parte inicial ("Prospectiva") hasta la parte final ("El Ser"), Heidegger no solo identifica el Ser con el *Ereignis*, sino que lo piensa a partir de su esenciación tempo-espacial. En *Prospectiva* se lee: "El *Ereignis* es la simultaneidad espacio-temporal para el Ser y el ente",[33] y en un pasaje de "El Ser" se reitera: "Esta decisión pone por primera vez el tiempo-espacio en torno al Ser *(Seyn)* mismo".[34] No hay ambigüedad en el planteamiento del ámbito tempo-espacial de la más extrema decisión; al contrario, Heidegger pone en cuestión la noción "espaciotemporal" en la que el tiempo es referido al espacio, como si recibiese su determinación a partir de él, dando lugar a una reducción del espacio al tiempo. Considerados desde el otro inicio, el tiempo-espacio, pese a estar unidos en el origen, son esencialmente diferentes; es necesario, según Heidegger, considerar la unidad en el origen de tiempo-espacio y, al mismo tiempo, reconocer su extrema diferencia, lo mismo que su separación histórica en tiempo y espacio. Ante la pregunta: ¿de qué forma acaece la esenciación del Ser en el otro inicio? Heidegger responde: el Ser —*Ereignis*— se esencia tempo-espacialmente, significa que el tiempo y el espacio igualmente no "son" sino que se "esencian". La esenciación tempo-espacial comporta la unidad del ensamble de tiempo-espacio y, al mismo tiempo, la diferenciación entre temporalización *(Zeitigung)* y espaciamiento *(Räumung)*.

En *Ser y tiempo* Heidegger le concedía primacía al "advenir" *(Zukunft)* sobre los éxtasis del "sido" y del "presente", pues el *Dasein* es esencialmente advenidero *(zukünftiges)*, esto es, abierto a la posibilidad del despliegue de su Ser conforme a su poder-ser, al que le va este ser. Lo primordial del ser del *Dasein* se revelaba en el advenir de su propio ser, pues en él residía el estado de apertura de la singularidad de su poder-ser; en el advenir no hay una mención a un "ahora" en espera de su realización en el tiempo, no hay nada por fuera de lo soportado en su interior. Cuando Heidegger señala en esta obra que la futuridad es constitutiva del *Dasein*, se aparta totalmente de esta concepción vulgar del tiempo para la cual el futuro es apenas un "todavía no" solo posteriormente realizable. El concepto original y propio de temporalidad no podría comprenderse a partir de una concepción secuencial y procesual del tiempo, sino desde la temporalización unitaria de los éxtasis en la constitución interna del *Dasein*. Aunque la unidad de los éxtasis es

32 R. Polt, *op. cit.*, p. 181.

33 M. Heidegger, "Prospectiva", *op. cit.*, p. 29.

34 Martin Heidegger, "El Ser", *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 368.

pensada por Heidegger en su igual originalidad, lo anterior no habría de entrar en contradicción con el pensamiento acerca de la primacía del éxtasis del "advenir", pues este no alude a la precedencia en el tiempo del "advenir" respecto de los otros dos éxtasis, sino que su primacía es en razón de la singularidad de su temporalizar: su estado de abierto. Por otra parte, del "advenir" surge el "sido", y no al contrario. El "sido" se funda en el advenir que posibilita el presente en su encuentro con los entes intramundanos. Para apartarse aún más de los términos comunes del tiempo vulgar o impropio de pasado, presente y futuro, Heidegger prefiere nombrar a los tres éxtasis, el "advenir", el "sido" y el "presente", por medio de preposiciones, el pre-ser-se *(Das sich vorweg)*, el ya en *(Das schon-sein-in)* y el ser-en *(Das sein-bei)* respectivamente, a condición de no asumirlos en el sentido vulgar del tiempo, sino a partir de su común originalidad en la temporalidad del *Dasein*. A este le viene su ser en la unidad extática del pre-ser-se, del ya-en y del ser-en; en la común originalidad de los éxtasis reside su existencia fáctica finita, la cual se despliega en su finitud y no simplemente conforme a un fin en la muerte.

Mientras en la analítica existenciaria desarrollada en *Ser y tiempo* el éxtasis del "advenir" en el *Dasein* es pensado como el éxtasis primordial, en *Aportes a la filosofía*, donde Heidegger se ocupa ya no de la temporalidad del *Dasein* sino de la esenciación tempo-espacial del Ser, será el "presente" el arrobamiento fundamental donde se concentrará el pensar recordante-espectante que en su despliegue temporal reúne a los otros dos arrobamientos, pasado y futuro en la unidad del instante *(Augenblick)*. Debemos reconocer la importante contribución de Damir Barbarić al indicar, en el ensayo titulado "Ab-grund" ("Ab-ismo") de su libro *Aneignung der Welt (Apropiación del mundo)*,[35] cómo hasta hoy no se ha subrayado suficientemente el lugar prioritario del presente en los *Aportes a la filosofía*. El presente ha de ser concebido en su singularidad *(Einzigkeit)*, señala Barbarić, y el pasado y el presente no han de ser referidos a lo meramente "actual", ni mucho menos al "ahora"; antes bien, en el arrobamiento del presente se reúnen los arrobamientos del pasado y el futuro en la unidad del instante. Por nuestra parte, creemos que la significación habitual del presente, comprendido como "ahora-límite", tiene que ser desplazada hacia una nueva concepción del instante en relación con una nueva noción de eternidad propuesta por Heidegger en el parágrafo 238 titulado "El espacio-tiempo": "Lo eterno no es lo continuo, sino aquello que se puede sustraer en el instante, para regresar un día".[36] El nuevo concepto de eternidad ha dejado de representarse en la forma de la linealidad aristotélica en su carácter ininterrumpido y, en cambio, corresponde al sustraerse "cada vez" del Ser pensado como *Ereignis*, en el paraje del instante. La ceguera frente a la eternidad del instante proviene del desconocimiento del carácter discontinuo del acaecer del Ser, de su retraimiento en el instante, para retornar nuevamente

35 Cfr. D. Barbarić, *op. cit.*, pp. 91-100.
36 M. Heidegger, "La fundación", *op. cit.*, p. 371.

arrobando, no como lo igual *(Gleiche)*, sino desde su esencia transformadora. Con todo, debemos reconocer en *Aportes a la filosofía* la preeminencia de este presente "recordante-espectante" como la reunión de los tres arrobamientos del sido, el presente y el futuro, cuya unidad ya no corresponde a la temporalidad del *Dasein* expuesta en *Ser y tiempo,* donde la futuridad es el éxtasis primordial, sino a la esenciación temporal del Ser en su eterno despejarse y retraerse en el paraje del instante, en cuanto este es el sitio y momento del tiempo-espacio de la única decisión por la verdad del Ser.

Rüdiger Rimpler[37] concibe la noción de presente en el pensamiento de Heidegger como el lugar de una colisión o combate: en el vacilante rehusarse del *Ereignis* expresado en la seña surge una contienda entre el arrobamiento del "sido" y el "advenir", pero, al mismo tiempo, acaece la fusión de ambos en el presente recordante-espectante. Pero Rimpler solo menciona de paso al fundamento como el lugar de origen del *Ereignis,*[38] sin explicitar que es precisamente el *Ereignis* el fundamento originario, tal como nosotros lo hemos sostenido. Ante todo, Rimpler se interesa en pensar cómo en el presente del vacío arrobador se manifiestan, al mismo tiempo, el pasado-sido y el futuro-venidero, o expresado de otra forma, cómo los arrobamientos del "sido" y lo "venidero" tienen su presentificación simultánea en el presente recordante-espectante. Es en el presente, anota Rimpler, donde se ingresa en el abandono del Ser; tal apertura, antes que dejar al abandono en el estado de una mera "penuria de la ausencia de penuria", lo transforma en una actitud recordante espectante, es decir, dirigido al afuera de la decisión histórica. En efecto, confirmamos que el hacer señas del vacilante rehusamiento remite a la fuga "La resonancia", donde resuena el abandono del Ser, y ello no lo hace para retornar a un pasado lejano e indiferente, ni tampoco para remitirlo a un ahora-límite, sino con el fin de llevarlo hacia lo abierto, hacia un espacio decisional en el presente recordante-espectante: "El presente erigido y solo dirigido hacia fuera a la decisión: *instante*".[39] Este fenómeno más abarcador del abandono del Ser en el que ingresa el presente recordante-espectante deviene proyecto abierto en relación con la singularidad del Ser, esto es, a su modo singular de sustracción. Debemos, ante todo, subrayar que es precisamente en el rehusarse del Ser donde se abre el vacío arrobador tempo-espacial:

> El rehusarse no solo crea el *vacío* de la privación y la espera, sino con estas el vacío como un en sí extasiante, extasiando en lo venidero y con ello a la vez abriendo un sido, que dando con lo venidero constituye el presente como ingreso al abandono, pero como recordante-espectante.[40]

Para Heidegger, en el rehusamiento del Ser acaece la apertura del vacío

37 R. Rimpler, *op. cit.*, p. 86.
38 *Ibid.*
39 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 306.
40 M. Heidegger, "La fundación", *op. cit.*, p. 306.

tempo-espacial, donde se reúnen los arrobamientos del "sido" y lo "venidero" en el paraje del presente-espectante cuyo ingreso en el abandono del Ser proviene del mismo rehusarse del Ser, pero esta vez, removido hacia lo abierto. El presente no transcurre como un tiempo referencial para el pasado y el futuro, en cambio, pasa a ser un presente recordante-espectante *(erinernd-erharrende)* en su recordar una oculta pertenencia *(Zugehörigkeit)* al Ser y en la espera por el clamor *(Zuruf)* del Ser en el futuro.

Paola Coriando, en su disertación doctoral "Der letzte Gott als Anfang" ("El último dios como inicio")[41] ha puesto de relieve, con gran acierto, la dualidad-unidad que comporta el fundar del abismo como el permanecer-fuera del fundamento: temporalización-espaciamiento, arrobamiento-encantamiento, rehusamiento-vacilación, instante-paraje. Cada dualidad-unidad encuentra su correspondencia respectiva con el ámbito de tiempo-espacio de la decisión. El temporalizar arroba en el rehusarse del instante y el espaciar encanta en el vacilar del paraje. El temporalizar arrobador, continúa Coriando, se manifiesta en el ensamblaje triple de los arrobamientos del "sido", del "presente" y del "futuro", reunidos en el rehusarse del Ser. La interpretación de Coriando pone el acento en este rehusamiento arrobador recién inaugurado, y que se expresa en la negación a entrar en la oculta pertenencia al Ser y en el rehusante llamado al Ser, lo mismo que en el ausente abrigo del ente en su Ser. El rehusarse del arrobamiento en el instante del presente recordante-espectante es la realización de la indigencia del abandono del Ser en su ingreso a lo abierto. El viraje acontece en el no *(Ab)* del fundamento *(Grund)*, es decir, en el rehusarse arrobador del fundamento, donde se abre el vacío tempo-espacial en el paraje del instante. En la inauguración del sustraerse histórico la privación manifiesta el sustraerse del "sido", y la espera se dirige al "futuro" de una llegada rehusante. Pero si el instante está relacionado con el temporalizar, el paraje está referido al espaciar. Coriando no solo subraya este rehusamiento temporalizador, sino que al mismo tiempo piensa la diferencia respecto a la vacilación propia al espaciar. El temporalizar del instante requiere del espaciar del paraje. El instante histórico del tránsito requiere ser emplazado en el paraje, en él encuentra su espacio histórico. El espaciar histórico, según Coriando, le otorga un lugar al instante histórico del tránsito, sin él no podría presentificarse. El encanto es el emplazamiento, es decir, otorga un espacio al instante del acontecimiento-apropiador, y este emplazar vacilante abarca el instante histórico del tránsito.

En efecto, la unidad originaria de tiempo-espacio en el otro inicio, según nuestra interpretación, es el abismal rehusamiento del *Ereignis;* como fundamento-originario el Ser se retrae en su

41 Cfr. Paola Ludovica Coriando, "Der letzte Gott als Anfang. Zur ab-gründigen Zeit-Räumlichkeit des Übergangs", en: *Heideggers "Beiträgen zur Philosophie"*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1998, pp. 59-117.

esenciación, pero al mismo tiempo es vacilación *(Zögerung)* en el sentido de donación. La extrema separación del tiempo-espacio proviene de la diferencia entre el arrobamiento *(Entrückung)* en cuanto esencia del tiempo y el encantamiento *(Berückung)* como esencia del espacio. Aunque la esencia de cada uno tiene un origen abismal, del mismo modo la esencia de cada uno sostiene una diferencia extrema respecto del otro: la esencia del arrobamiento es temporal y la esencia del encantamiento es espacial. Más aún: ambos tienen en común la unidad del abismo, el cual no solo procura su ensamblaje abismal sino también su separación esencial: "El abismo es la *unidad originaria* de espacio y tiempo, esa unidad uniente, que solo en su separación los deja separarse";[42] aunque pese a que arrobamiento y encantamiento tienen en común el *rücken* que implica un movimiento o desplazamiento, aquí se dan movimientos contrapuestos: en el primero, la palabra *Ent-rücken* tiende a aludir a un movimiento vertido hacia afuera, y en el segundo, la palabra *Be-rücken* parece indicar un despliegue hacia adentro. La esencia del temporalizar se encuentra en el arrobar vacilante rehusante como un llevar "fuera de sí", la esencia del encantar reside en el "traer a sí" del retraerse titubeante del Ser. No obstante, el tiempo arroba conduciendo "fuera de sí" y el espacio encanta emplazando, dirigiendo "hacia sí"; en ambos se despliega la fuerza vacilante rehusante del *Ereignis*. Pero tanto tiempo como espacio se esencian abismalmente, pertenecen a la esenciación del fundamento como abismo, es decir, a la esencia de la verdad: "Espacio es el a-bismamiento encantador del sostén abarcador. Tiempo es el a-bismamiento extasiante de la reunión".[43] Y cada uno se esencia en lo propio y, a la vez, en relación con el otro: "El encanto es abismal sostén abarcador de la reunión. El éxtasis es abismal reunión sobre el sostén abarcador".[44] Cada uno se esencia sobre la esenciación del otro, pero lo que no puede acontecer es el intercambio de aquello que les es dado en propiedad; el temporalizar nunca ha de encantar, ni el espaciar ha de arrobar, pero cada uno en su singularidad dona en el vacilar y en el rehusarse del *Ereignis*. Dicha separación también viene dada por la gran diferencia entre la reunión *(Sammlung)* a la que procura el arrobamiento y el mantener abarcador *(Umhalt)* al que tiende el encantamiento. Si bien el conducir fuera de sí del arrobamiento tiene la apariencia de llevar a la dispersión y el traer hacia sí parece ser enajenación o estar-en otro, Heidegger desmiente esta apariencia: antes que dispersar, el arrobar reúne, y en lugar de enajenar, el encantar abarca; el arrobar reúne los arrobamientos del sido, del presente y del futuro, y el encantar sostiene en el paraje a los arrobamientos reunidos. En ambos se experimenta la apropiación del *Ereignis*.

42 M. Heidegger, "La fundación", *op. cit.*, p. 303.
43 *Ibid.*, p. 307.
44 *Ibid.*

## La pintura abismal de Cézanne

Hacia el final del parágrafo 242 de *Aportes a la filosofía* titulado "El espacio-tiempo como abismo", Heidegger propone un proyecto interpretativo para la posteridad: pensar la temporalidad y espacialidad del ente, bien sea cosa, instrumento, obra o maquinación a partir del abrigo *(Bergung)* de la verdad en el ente, conforme al pensamiento del tiempo-espacio como abismo. Se intenta aquí desplegar este proyecto esbozado por Heidegger a fin de poner de manifiesto la esenciación de la verdad del *Ereignis* como tiempo-espacio a partir de la obra del pintor francés Cézanne, cuya obra tardía significó para Heidegger la preparación del otro inicio, que daría lugar a una transformación de la esencia del hombre y de la historia. Procuramos dejar ver cómo para Heidegger, cuando las obras conservan su carácter de "obra", en ellas se abre un abismo, un vacío tempo-espacial que introduce al cuidador de la obra en un ámbito inhabitual o simplemente extraordinario. Antes que considerar una verdad esenciándose en sí misma es necesario tomar el camino que relaciona la esenciación de la verdad con la obra de arte, solo así puede pensarse su abrigo en la obra y lo abierto por ella: el ámbito de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* en el paraje del instante. Desde la "Prospectiva" de *Aportes a la filosofía,* Heidegger hace referencia al acaecer de la verdad en su manifestación de arrobamiento temporal y de encantamiento espacial, refiriéndose a la apertura del ámbito de tiempo-espacio como manifestación del abrigo de la verdad en el ente:

> Verdad es aclarante ocultación que acaece como éxtasis y encantamiento. Estos, en su unidad como también en demasía, dan lo abierto reorganizado para el juego del ente, que en el abrigo de su verdad deviene siendo como cosa, material, maquinación, obra, hecho, víctima.[45]

Veamos cómo en la obra tardía de Cézanne es creado este tiempo-espacio como abismo.

El interés de Heidegger por la pintura de Cézanne puede situarse hacia 1946, fecha en la que se celebra el vigésimo aniversario de la muerte de Rilke, para cuyo evento prepara la conferencia "¿Para qué poetas en tiempos de penuria?". En el camino de dicha preparación Heidegger se encuentra con las *Cartas sobre Cézanne* de Rilke, dirigidas a su esposa Clara Westhoff. Según lo confirma Christoph Jamme en su ensayo "Dualidad y simplicidad",[46] Heidegger ha fijado su atención especialmente en tres de estas cartas: las fechadas el 9, 18 y 19 de octubre de 1907. Intentemos penetrar en esta correspondencia para comprender el motivo que llevó a Heidegger a detenerse en ellas. La carta del 9 de octubre despierta un gran interés en Heidegger, pues en ella Rilke nombra aquello que Cézanne concebía como *réalisation:* "Lo convincente, el 'hacerse cosa', la reali-

45 M. Heidegger, "Prospectiva", *op. cit.*, p. 71.

46 Cfr. Christoph Jamme, "'Zwiefalt' und 'Einfalt', Heideggers Deutung der Kunst Cézannes", en: *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk*, Berlín, Duncker & Humblot, 1991, pp. 99-108.

dad que, gracias a su propia vivencia del objeto, llega hasta la indestructibilidad: esto le parecía el propósito esencial en su recóndito trabajo".[47] Los dos momentos de este proceso, la captación visual y la apropiación de lo captado, se debaten entre sí hasta su configuración en la "cosa". Las frutas, dice Rilke, se convierten en "cosas" bajo la mirada de Cézanne, dejan de ser comestibles y adquieren una consistencia que las hace indestructibles, ellas son creadas con puro color, convirtiéndolas en sus "santos" y concentrando en ellas la totalidad del mundo. Es sabido que a falta de personajes que tuvieran el tiempo y la paciencia para posarle, las manzanas se convierten en sus modelos ejemplares, prefiriéndolas a las flores, cuya duración es más corta, e integrándolas en sus naturalezas muertas o vidas silenciosas; al pintarlas, el color no es un simple medio pictórico, él desaparece como color para reaparecer nuevamente como "cosa", es absorbido en su totalidad en la cosa sin dejar rastro, solo así alcanza su "realización". En esta relación inconsciente entre color y cosa se engendra la pintura de Cézanne, siguiendo las leyes de la naturaleza, y a la vez, dando la pauta para la observancia del desenvolvimiento de la naturaleza. Christoph Jamme, al reflexionar sobre esta carta en su meritorio ensayo, encuentra en el concepto de "realización" cezanniana dos aspectos: de un lado, el poder de la naturaleza residía para Paul Cézanne en esta ley, y esta sucede también en el arte; y del otro, la naturaleza es modelo del arte, lo mismo que el arte es modélico frente a la naturaleza. En efecto, el "hacerse cosa" rilkeano significa la "realización" en el arte del puro acontecer de la naturaleza, así el puro acontecer del arte adviene como si fuese naturaleza, y la naturaleza aparece como si fuese arte —tal como Kant lo expresa en *La facultad de juzgar estética*—. Heidegger, motivado sin duda por la lectura de esta carta de Rilke, volverá sobre este concepto cezanniano en la última versión de su poema "Cézanne" (1974) sobre el que nos ocuparemos más adelante.

En la carta del 18 de octubre, según relata Heinrich Petzet en su libro *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger,* el filósofo parece haber fijado su atención en aquel pasaje en que Rilke reconoce el "viraje" que supone la pintura de Cézanne:

> Lo que yo reconocí fue el viraje que constituye esta obra, pues a lo mismo había llegado yo con mi trabajo, o al menos me había aproximado a esa meta, preparado sin duda desde hace tiempo a este acontecimiento único, del que todo depende.[48]

La preferencia de Heidegger por este pasaje en el que Rilke habla del "viraje" que supone la obra de Cézanne es, al mismo tiempo, el reconocimiento por parte del filósofo ante la obra de este terrible trabajador de la pintura en el que se prepara el inicio de algo nuevo, y esto solo es posible mediante un giro o viraje en el que se inaugure

47 Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 33.
48 *Ibid.*, p. 50.

la apertura del ensamble de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)*, y sea posible una verdadera transformación de la esencia del arte. La pintura de Cézanne, dice Rilke en esta carta, "más allá del color iniciaba una existencia nueva, desprovista de recuerdos",[49] una pintura que invitaba a lo completamente otro del arte. También la carta del 19 de octubre del mismo año en la que Rilke recuerda el pasaje de su libro *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* donde se refiere al poema "La carroña" del libro *Las flores del mal* de Baudelaire, habría de surtir un impacto en Heidegger. Por primera vez Baudelaire había introducido en el poema aquella sensación que produce asco —Kant había demostrado en la *Crítica de la facultad de juzgar* que el asco es la única sensación imposible de suscitar una complacencia estética—, y le había conferido un acento poético a la exposición de un cadáver expuesto al sol, en el que las moscas revolotean alrededor de su vientre putrefacto y las larvas brotan incesantemente de su cuerpo, mientras un perro busca la ocasión de morder su osamenta, en una atmósfera dominada por un fuerte hedor. Este poema que, en palabras de Rilke, Cézanne sabía recitar de memoria sin olvidar una palabra hasta muy entrado en años, le reitera al poeta y, posteriormente, a Heidegger, cómo la cualidad del Ser o la verdad del arte no solo está contenida en lo bello y maravilloso, sino también en lo horrible y repugnante. En sus conferencias sobre el arte Heidegger había expresado: "Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y de la belleza y no de la verdad".[50] El, a diferencia de Kant, señala cómo la identificación de la belleza con la estética y de la verdad con la lógica ha dejado impensado el sentido de la verdad en el arte; por tanto, será necesario reconocer que no solo lo bello, sino también aquello que excede sus límites, puede estar contenido en la verdad de la obra.

Hacia 1956 Heidegger viaja, por primera vez, a la región de Cézanne, Aix en Provenza, invitado por el poeta René Char, y a partir de esta fecha realizará varias visitas —a lo sumo cinco— a la tierra natal del pintor. En 1958, cuando se disponía a dictar la conferencia "Hegel y los griegos", pronuncia unas palabras preliminares en la Universidad de Provenza, recogidas por François Fédier en su ensayo "... Ver bajo el velo de la interpretación... Cézanne y Heidegger".

> ... ¿Por qué hablo aquí, en Aix en Provence?
> Amo la dulzura de esta región y de sus aldeas.
> Amo la rigidez de sus montes.
> Amo la armonía de los dos.
> Amo Aix, Bibémus, la Montaña Sainte Victoire
> Encontré aquí el camino de Paul Cézanne, el cual, desde el inicio hasta su fin, corresponde a mi propio camino de pensamiento en una cierta medida.
> Amo esta región con su costa marina: se anuncia en realidad la proximidad del país griego.
> Amo todo esto porque estoy convencido que no hay una sola obra esencial del espíritu de la cual las raíces no se

49 *Ibid.*, p. 51.

50 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2001, p. 25.

> arraiguen en un suelo original sobre el cual trate de sostenerse en pie.[51]

¿Cuál es el camino de Cézanne al que Heidegger encuentra en correspondencia con su propio camino de pensamiento? El camino transitado por Heidegger es la cantera de Bibémus desde donde se divisa la montaña Sainte Victoire. En este camino Heidegger percibe la armonía oculta entre la dulzura de la región y sus aldeas, y la rigidez de sus montes. Pero el camino de Cézanne al que Heidegger se refiere no es únicamente este paisaje de la región francesa del sur, sino también el camino de la pintura de Cézanne, procedente del paisaje armónico de Aix en Provenza. Según Heidegger, es merced a este arraigo a la tierra natal donde florecen las más esenciales obras del "gran arte", único arte considerado por él en su meditación. También Cézanne había expresado su amor por la configuración de su región, y su pintura es el intento por llevar esta configuración natural a la construcción artística. ¿Cómo nombrar entonces el camino de la pintura de Cézanne? Si atendemos a las palabras de Cézanne consignadas en las cartas sobre la pintura del período de 1984-1906 podremos acercarnos un poco a lo que él, enemigo de las especulaciones teóricas, concebía como su propio camino en el arte. En una carta dirigida a Luis Aurenche escribe:

> La sensación fuerte de la naturaleza —bastante viva en mí, por cierto— es la base necesaria de toda concepción artística [...] el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos esencial, y no se adquiere sino mediante una experiencia muy larga.[52]

La sensación de la naturaleza a la que Cézanne alude no solo incluye la impresión recibida de la exterioridad natural, sino también la emoción experimentada en su interior y, por tanto, no es reductible a la mera satisfacción procurada por los sentidos, sino que en su naturaleza interior es comparable al sentimiento. Esta sensación es más viva, más intensa en el artista que en los demás hombres y, sin embargo, no basta con tener una sensación intensa de la naturaleza si se desconocen los medios pictóricos o artísticos para "realizar" esa sensación. La intensidad de la sensación frente a la naturaleza y los medios adecuados para expresarla conforman el fundamento esencial del arte de Cézanne. En otra carta dirigida al joven pintor Louis Leydet, expresa: "Llegar a formular suficientemente bien las sensaciones que experimentamos al contacto con esta bella naturaleza —hombre, mujer, natu-

51 Cfr. François Fédier, "... Voir sous le voile de l'interpretation... Cézanne et Heidegger", en: *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, hrs. Walter Biemel, und F. W. von Hermann, 1989, p. 331. "Pourquoi parlé-je ici, à Aix en Provence? / J'aime la douceur de ce pays et de ses villages / J'aime la rigueur de ses monts. / J'aime la harmonie des deux / J'aime Aix, Bibemus, la Montagne Sainte Victoire / J'ai trouvé ici le chemin de Paul Cézanne, auquel, de son début jusqu' à sa fin, / mon popre chemin de pensé en une certaine mesure correspond. / J'aime ce pays avec sa côte marine: il s'y annonce en effet la proximité du pays grec. / J'aime tout cela parce que je suis convaincu qu'il n'y a pas une seule oeuvre essentielle de l'espirit dont les racines ne plongent dans un sol original sur lequel il s'agit de tenir debout".

52 Paul Cézanne, *Correspondencia*, Madrid, Visor, 1991, p. 369. (La traducción es de la autora).

raleza muerta— y que las circunstancias le sean favorables; eso es lo que yo le deseo a todo simpatizante del arte".[53] Cézanne no solo se refiere a su propio camino en el arte, sino que procura trazar el camino a futuros artistas: se requiere formular las sensaciones surgidas frente a la naturaleza viva o muerta. Si bien para Cézanne el escritor necesita de la abstracción para expresarse, el pintor, en cambio, requiere concretar sus experiencias y sensaciones mediante el dibujo y el color.

¿Cuál es entonces el camino de la pintura de Cézanne? Por lo pronto, podemos acudir a otras palabras de Heidegger expresadas en Aix en Provenza: "Estos días en la tierra natal de Cézanne se compensan con una biblioteca entera de libros: si alguien pudiera pensar así de inmediato como Cézanne pinta".[54] Se puede considerar que la sabiduría recogida en el paisaje de Aix en Provenza es equiparable a aquello que puede aprenderse después de leer los libros de una biblioteca entera, tarea imposible esta última. Esto significa que el saber que Heidegger pudo extraer de esta región del sur de Francia excede el punto extremo de lo posible. En estas palabras de Heidegger hay además una indicación sobre el configurar de Cézanne al que debe aspirar el pensar: la "inmediatez". De ningún modo puede entenderse la inmediatez con que Cézanne pinta por espontaneidad o improvisación; preferimos seguir la interpretación de François Fédier cuando la explica como el despliegue libre del color en la superficie del lienzo, "sin intermediario", "sin término medio", a lo cual debe aspirar el pensar. François Fedier sostiene que el camino de Cézanne más que aludir a la biografía del pintor remite al "itinerario" de su pintura en sus diversas manifestaciones. Fédier se pregunta si el camino de la pintura de Cézanne consiste simplemente en la configuración de su región, en la armonía existente entre lo que Heidegger nombra como "la dulzura de esta región y de sus aldeas" y la "rigidez de sus montes". Esta pregunta se convierte luego en una conjetura. Hacia el final de su ensayo reconoce que el camino de Cézanne es la sensación, más aún la sensación cromática, pues en ella se percibe el "cuadro de la naturaleza".

Por nuestra parte, nos interesa destacar, en el camino tomado por Cézanne, la relación paralela entre "el cuadro de la naturaleza" y el "cuadro del arte". No puede existir una relación de imitación, de sumisión, o bien, de subordinación del segundo respecto del primero. En palabras de Cézanne: "El arte es una armonía paralela a la naturaleza".[55] En esta relación cada uno conserva su independencia y autonomía, y al mismo tiempo mantiene una remisión al otro. Por lo pronto, nombramos el camino de Cézanne como sigue: concederles a las sensaciones experimentadas frente a la naturaleza una existencia paralela en el arte; si el arte se origina de las sensa-

53 *Ibid.*, p. 386.

54 Hartmut Buchner, "Fragmentarisches", en: *Erinnerung an Martin Heidegger*, Weinsberg, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1977, p. 47.

55 P. Cézanne, *op. cit.*, p. 329.

ciones provenientes de la naturaleza no significa que su existencia sea secundaria frente a ella; el arte se desenvuelve con una existencia propia, armónica y libre comparable al prodigio de la naturaleza. Durante la conversación con Joachim Gasquet, Cézanne interviene para decir estas palabras conmovedoras: "La pintura es una óptica, en primer lugar. La materia de nuestro arte está ahí, en lo que piensan nuestros ojos".[56] Si meditamos en serio sobre este "pensar con los ojos", al que alude Cézanne, no podremos atribuir las "sensaciones cromáticas", a las que repetidamente el pintor menciona en sus cartas, a una simple experiencia sensorial de un objeto, habrá que concebirlas en ese reuno inexplorado en el que participa el pensamiento. La sensación sin el pensamiento sería una mera captación sensible de la naturaleza, a diferencia de aquella sensación que, fundida con el pensamiento de nuestros ojos, daría lugar a la visión verdadera de la naturaleza. El pintor expresa estas sensaciones equiparables a pensamientos surgidos de la mirada por medio de la vitalidad del color; este, decía Cézanne, es el único capaz de hacer vivas las cosas, porque él mismo es algo vivo y por medio del color puede configurarse una significación hasta alcanzar una idea, que solo surge del doblegarse obstinadamente frente a un motivo.

En las palabras de Heidegger, anteriormente citadas por François Fédier, este menciona su amor por la montaña Sainte Victoire, donde ha descubierto el camino de Cézanne. Pero Heidegger no solo encuentra el camino de Cézanne en esta elevación montañosa, obra de la naturaleza, sino en las numerosas variaciones —entre óleos, acuarelas y dibujos— que el pintor realizara sobre este motivo, y que han brotado de un suelo original, de Aix en Provenza y, por eso, proceden de lo más profundo de un alma que ha celebrado su arraigo en la tierra natal. Nos arriesgamos a internarnos en una de estas variaciones sobre la montaña Sainte Victoire titulada *La montaña Sainte Victoire vista desde Lauves* (1902-1906) (véase figura 3), sin orientarnos por el análisis historiográfico en el que nada viene a decisión y, en cambio, procurando hacer visible cómo esta pintura, en su carácter de "obra", crea el ámbito de tiempo-espacio en el que ella misma se sitúa. En medio de una conversación, Cézanne le dice al poeta Joachim Gasquet: "Me gustaría —me decía yo— pintar el espacio y el tiempo para que pasen a ser las formas de la sensibilidad de los colores".[57] Como si se realizara plenamente su propósito, en el acontecimiento único de esta pintura se abre un abismo tempo-espacial: el puro aparecer de la montaña en tonos azulado, verde y rosa reposa sobre una pradera en la que flamea la arboleda sombría, contrapunteada con edificaciones humanas en tonos tierra rojizos, claros y oscuros. En medio de estos bloques de fuego y del estremecimiento de las luces y sombras al atardecer, aparecen zonas en blanco —donde no se aplica color alguno—, que sugieren ese rasgo abismal donde se abre el ámbito de tiempo-espacio en el

56 Joachim Gasquet, *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2009, p. 182.
57 *Ibid.*, p. 190.

que se experimenta un desprendimiento del tiempo y el espacio mensurables. La espectral montaña no solo se abre, sino que ella misma está sostenida sobre el vacío tempo-espacial; estos espacios en blanco claramente visibles son los signos de la ausencia de un fundamento que, al mismo tiempo, confiere soporte a las capas geológicas que permiten el levantamiento de la montaña. "Las tierras rojas salen de un abismo",[58] le dice Cézanne a Joachim Gasquet. Si hay abismo este es del origen, de aquel que permite el ensamble de tiempo-espacio y del cual se deriva todo tiempo y espacio posible. Si hay caos es el caos del origen, de donde brotan las tierras rojas y la vegetación dispuestas en la superficie, soportadas por capas geológicas más profundas y, sin embargo, invisibles para el ojo humano.

Otro abismo es el cielo argénteo que convulsiona sobre la montaña Sainte Victoire, en él circulan nubes pesadas en tonos verdes, grises azulados y rosa, conservando las mismas tonalidades de la montaña mediante una superposición de planos cromáticos que semejan un espejo en el que se refleja la desnudez de la montaña y su pradera. Un cielo salpicado de manchas blancas pareciera corresponderse con una amplia pradera provista de zonas en blanco, como si a la obra de arte le fuese dado crear ese vacío tempo-espacial al que se refiere Heidegger. La esenciación de la verdad del *Ereignis* se despliega en esta obra en su rasgo abismal, el fundamento en el que se sustenta no es otro que el permanecer fuera del fundamento: en el vacío tempo-espacial así abierto se experimenta permanencia y devenir. La montaña Sainte Victoire es el acontecimiento único de elevación y reposo. Y en el apropiarse de este acontecimiento la montaña es aparición y velamiento. En ocasiones parece levantarse dueña de sí misma, en su imponencia natural destinada hacia lo alto, y otras veces se precipita en la oscuridad y comienza a crecer en el silencio. No es la imagen de la montaña aquello que nos cautiva, sino su condición de acontecimiento súbito dispuesto a retraerse y a regresar cada vez. No podría afirmarse que la montaña sagrada esté anclada en un presente determinado desde un ahora-límite —único interés de los pintores impresionistas— sino fluyendo y creando otra temporalidad, arrobando-encantando en un instante de equilibrio o en un "minuto del mundo", como diría Cézanne, donde se anudan los arrobamientos del sido, del presente y del futuro. Ella, la montaña Sainte Victoire en la pintura de Cézanne, está enraizada antes que en un suelo geológico en este vacío tempo-espacial pleno de una religiosidad cósmica fecunda. Construida a base de pigmentos, en proximidad con los colores de la naturaleza que son los colores de la vida, estos desaparecen para reaparecer en la lucidez de las formas, y en el rehusamiento de estas formas se crea el vacío originario que alimenta la pintura. La vacilación del rehusarse de las formas da lugar a ese acontecimiento único en el que una tela vacía se transforma en un contenido pletórico, para crear el despejamiento de lo abierto, el puro aparecer de una montaña nacida del contacto directo con la naturaleza; lejos

58 *Ibid.*, p. 172.

del intento de representarla o imitarla, la montaña se hace cada vez más abstracta, imprecisa, vaga, indefinida, hasta adquirir una forma fantasmal. Nada concluyente podrá decirse de la obra *La montaña Sainte Victoire vista desde Lauves* mientras afrontemos el ser-de la obra en su acontecer en un instante que se retira y retorna, y cada vez nos descubra lo indistinto de su contenido, presentándose como luminosidad insoportable, o bien, interponiendo su velo ocultador.

Por lo pronto, debemos retornar a la pregunta inicialmente trazada: ¿cuál es el camino de Cézanne al que Heidegger encuentra correspondiente a su propio camino de pensamiento? ¿Dónde reside propiamente esta correspondencia? Para dar respuesta a estas preguntas tendremos que ir a otro lugar, a uno de los poemas que Heidegger ha dedicado a René Char, escrito en 1970, cuyo título es "Cézanne".[59]

> ***Cézanne***
> *La meditativa calma, la encarecida*
> *figura silente del viejo jardinero*
> *Vallier, cuida lo inaparente*
> *en el camino de Lauves.*
> *En la obra tardía del pintor, la dualidad*
> *de presente y presencia, ha devenido simple*
> *ella es "realizada" y al mismo tiempo asumida,*
> *transformada en una misteriosa identidad.*
> *¿Se indica aquí un camino el cual conduce*
> *a la mutua pertenencia de poetizar y pensar?*

En esta primera versión del pensamiento poético *(Gedachtes)* titulado "Cézanne", Heidegger se concentra en la obra tardía del pintor, refiriéndose exclusivamente a la pintura titulada *El jardinero Vallier* (véase figura 4) —tema reiterado por Cézanne en los dos últimos años de su vida—. Se hace referencia, en primer lugar, a la imagen del jardinero, a su figura sosegada y silente que cuida de lo inaparente *(Unscheinbar)*, esto es, de lo oculto, de lo insondable, de lo abismal, de aquello que no está ante los ojos, de modo que lo cuidado solo abarca su pequeño mundo, lo recóndito en el camino de Lauves. La figura del jardinero adquiere en la pintura de Cézanne, siguiendo el lenguaje de Rilke, una solidez y consistencia hasta "hacerse cosa", como si una nueva existencia fuera introducida en el mundo: sentado plácidamente en su silla, sus ojos escondidos bajo el ala del sombrero, con las manos entrelazadas en un gesto apacible, las piernas cruzadas con absoluta comodidad, estos son los signos de la meditativa calma que transcurre por fuera de la contabilidad del tiempo y del espacio. En esta obra se cumple la aspiración de Heidegger, pues en ella se abre un ámbito de tiempo-espacio en el que la calma del jardinero Vallier se rodea de un entorno impreciso entre el recogi-

59 Martin Heidegger, "Cézanne", en: *Aus der Erfahrung des Denkens*, Fráncfort, Klostermann, 1983, p. 163. Poema perteneciente a la serie de poemas titulada *Gedachtes*, dedicada al poeta francés René Char. La autora ha realizado la traducción en compañía de la historiadora del arte Margitta Freund. El poema en alemán reza así: "Das nachdenksam Gelassene, das inständig / Stille der Gestalt des alten Gärtners / Vallier, der Unscheinbares pflegte am / chemin des Lauves. / Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt / von Anwesenden und Anwesenheit einfältig / geworden, "realisiert" und verwunden zugleich, / verwandelt in eine geheimnis volle Identität. / Zeigt sich hier in Pfad, der ein Zusammen- / gehoren des Dichtens und des Denkens führt?".

miento que puede ofrecer una pared y la libertad concedida por la presencia de una arboleda y un fragmento de cielo, ¿el jardinero medita en un espacio interior o exterior? El poema solo dice que el jardinero Vallier cuida lo inaparente, custodia lo mistérico, reservado en el camino de Lauves, y para ello ha de estar sumido en otra temporalidad propicia a la meditación. Gottfried Boehm, al referirse a esta pintura en su ensayo titulado "En el horizonte del tiempo. El concepto de obra en Heidegger y el arte de la modernidad",[60] se detiene, con gran acierto, en su carácter temporal, indicando cómo aquello que viene a la calma en la figura del jardinero sin rasgos individuales encuentra su lugar en el horizonte del tiempo; no obstante, dice Boehm, la imagen no ha sido colocada en el puro presente, sino que, más bien, es presentada. No se trata de un motivo idílico, continúa Boehm, sino de un proceso de emergencia, eludiendo la diferencia entre el interior y el afuera, entre apariencia y existencia, pues tal como se muestra en su apariencia así "es", detrás de su aparición nada viene.

En la segunda parte de este breve pensamiento poético se alude a la "realización" cezanniana, quizá retomando la carta de Rilke anteriormente mencionada; pero si bien el poeta la asocia al "hacerse cosa", el filósofo la relaciona con el devenir de la dualidad de presencia y presente en "lo simple". Siguiendo la interpretación de Boehm, esta simplicidad experimentada en la obra *El jardinero Vallier* se encuentra en la indiferenciación entre el aparecer y el Ser, y contenida en la pura aparición de la pintura. Como lo declara Boehm, el jardinero Vallier no pertenece al presente concebido como un ahora-límite, por el contrario, el único presente en el que se inscribe es este presente recordante-espectante; al cerrar sus ojos, su memoria se vuelve sobre aquel "sido" que ha estado velado en el camino de Lauves, y la postura frontal de su cuerpo invita a pensar en la proyección de esa memoria hacia el futuro. No es extraño que Heidegger se detuviera en esta obra tardía de Cézanne, pues "otra" temporalidad puede descubrirse en el oficio de un jardinero que tiene a su cuidado la germinación de la semilla y espera en el presente el tiempo de su floración futura; pero, en esta pintura, el jardinero no es presentado realizando su labor rutinaria, él no está provisto de sus instrumentos usuales como la azada o el rastrillo, ni labrando la tierra o sembrando un pequeño arbusto, sino en posición sedente, solitario, meditando en calma. La simplicidad puede enlazarse con esta "misteriosa identidad" en la que la dualidad es transformada y asumida. Lo dual se torna idéntico, esto significa la unificación de los elementos divididos y, por tanto, la simplicidad bien podría pensarse como la transformación de esta dualidad en unidad. Transformación que implica una mutación de la esencia del arte, la cual se estaría preparando en esta obra tardía de Cézanne.

Finalmente, el poema pregunta si en esta obra existe una indicación sobre la "mutua pertenencia" entre pensar y poe-

60 Gottfried Boehm, "Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne", en: *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, Walter Biemel, F. W. von Hermann, 1989, pp. 255-285. (Ensayo no traducido al español).

tizar. Julian Young, en su texto *Heidegger's Philosophy of Art*,[61] al comentar esta versión del poema, ve en el sereno y ecuánime jardinero que labra asiduamente el campo, la figura contrapuesta a la *Gestell* en su afán por explotar la tierra y dominar la naturaleza por doquier, mientras el jardinero con su trabajo sencillo y apacible preserva y mejora el habitar. Hasta aquí, esta lectura se ajusta, a nuestro modo de ver, al pensamiento de Heidegger en su consabida crítica a la técnica moderna regida por la maquinación y la planificación planetaria. Pero la interpretación de Young se extralimita cuando sostiene que Heidegger se interesa por aproximar el pensar y el poetizar en la figura del jardinero poeta-pensador, es decir, que el jardinero es la encarnación del pensar y el poetizar en su unidad. Esto significaría que el jardinero le serviría a Heidegger para reunir en una única figura la correspondencia entre el pensar y el poetizar. Pero que el jardinero signifique la reunión del pensar y el poetizar por ser poeta y pensador a la vez es algo que no dice propiamente el poema. Según nuestro criterio, dicha interpretación excede lo expresado en el poema, en el que solo se pregunta si en la obra *El jardinero Vallier* el sendero desplegado ha de señalar la "mutua pertenencia" entre el poetizar *(Dichten)* y el pensar *(Denken)*. Se trata de una indicación al modo de pregunta en la que parece sugerirse la coopertenencia del poetizar y el pensar, en donde, de algún modo, se anuncia su vecindad ineludible. No obstante, todavía persiste nuestra búsqueda: ¿en dónde reside la correspondencia entre el camino del poetizar de Cézanne y el camino del pensar de Heidegger? No nos queda más que recurrir a la última versión de 1974 titulada igualmente "Cézanne".

***Cézanne***
*Dualidad de lo "presente" (ἐόν),*
*experimentada como transformada y asediante*
*resguardada en la pintura de la montaña,*
*refugio de la potestad,*
*que une en la simplicidad.*

*Haciendo señas en su recogimiento:*
*la meditativa calma,*
*la encarecida figura silente*
*del viejo jardinero Vallier,*
*cuida lo inaparente*
*en el camino de Lauves.*

*Otorgando el camino la visión*
*a lo que hay frente a él,*
*a lo mismo buscado siempre de nuevo:*
*lo presente de "la montaña*
*de la victoria sagrada".*

*Las pinturas: jardinero y montaña*
*signos apenas perceptibles*
*del camino de la transformación*
*de la dualidad en simplicidad,*
*señalando la procedencia en lo mismo*
*presintiendo el configurar y el pensar.*

*Lo que Cézanne llama la réalisation, es la manifestación de lo presente en el despejamiento de la presencia de tal modo que la dualidad de ambos es asumida en la simplicidad del puro aparecer de sus pinturas.*

*Para el pensar, esto es la pregunta por la superación de la diferencia ontológica entre ser y ente. Pero la superación solo es posible, si previamente semejante experiencia es meditada, lo que por otra parte solo puede suceder basándose en la pregunta por el Ser interpelada en Ser y tiempo.*

61 Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, University Press, 2001, pp. 150-158.

> *Su despliegue exige la experiencia del destino del Ser. La mirada en esto recién dispone la marcha hacia el campo del camino, la cual se halla en el decir sencillo en el modo de un nombrar de lo oculto, al cual permanece expuesto el pensar.*[62]

El poema alude no propiamente a la montaña, sino a la "pintura de la montaña", y aunque no menciona expresamente el nombre de Sainte Victoire es innegable que se refiere a una de las múltiples pinturas que Cézanne realizara sobre este motivo. Lo esencial está expresado desde el inicio: en la "pintura de la montaña" se refugia la potestad o el poder que permite la unión de la duplicidad de presente y presencia, y ocasiona su transformación en simplicidad *(Einfalt)*. Si en la versión del poema de 1970 se dice que esta transformación de la dualidad en simplicidad proviene de la obra tardía del pintor, en esta última versión de 1974 se especifica que tal transformación deriva de dicha pintura, que en efecto pertenece a la serie de pinturas a las que se dedica Cézanne en sus últimos años. Pero el poema señala que es en la "pintura de la montaña", esto es, en la obra de arte, donde acaece la transformación del ἐόν, esto es, de lo presente manifestado en la presencia, pero de tal modo que ya no conserva esta dualidad, sino que se muestra en su simplicidad. Esta pintura, en tanto obra de arte, deviene así resguardo y refugio. Resguardo de la dualidad no en su estado inicial, sino en su condición de transformada y asediante; refugio de la potestad, de la fuerza capaz de transformar la duplicidad en simplicidad. Pero la primera estrofa todavía no dice dónde reside la simplicidad en la pintura de Cézanne, ni cómo hay que pensarla al interior de la obra de arte.

En la segunda estrofa se vuelve sobre la figura del jardinero Vallier, y la única variación con respecto a la versión de 1970 son las palabras: "Haciendo señas en su recogimiento". El jardinero es el pastor de lo inaparente en el camino de Lauves,

62 Cfr. Martin Heidegger, *Gedachtes, Gesamtausgabe, Band 81*, Fráncfort, Klostermann, 2007, p. 347. La autora ha realizado la traducción de este poema en compañía de la historiadora del arte Margitta Freund; no obstante, hay traducción al español en: Martin Heidegger, *Pensamientos poéticos*, Barcelona, Herder, 2010, p. 432. El texto original en alemán de la última versión titulada "Cézanne" (1974) es el siguiente: "Verwandelt bedrängend erfahrene/Zwiefalt des "anwesend" (ἐόν), / geborgen im Bild des / Berges, / Hort der Be-Fugnis, / fugend die Einfalt. / Gesammelt winkend: / das nachdenksam / Gelassene, / das inständig Stille der Gestalt / des / alten Gärtners Vallier, / der Unscheinbares pflegt / am chemin des Lauves. / Weg gewährend den Blick / zum Gegenihmüber, / zum immer neu gesuchten Selben: / Anwesen des "Ge-Birges / heiligen Sieges". / Die Bildnis: Gärtner und Berg / kaum bemerkliche Zeichen/des Pfads der Verwandlung / Der Zwiefalt zur Einfalt, / ins Selbe weisend der Herkunft/ahnenden Bildens und Denkens. / Was Cézanne la réalisation nennt, ist / das Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung / Des / Anwesens –so zwar, dass die Zwiefalt beider / verwunden ist in der Einfalt des reines / Scheinens seiner Bilder. / Für das Denken ist dies die Frage nach der / Überwindung der / ontologischen Differenz zwischen / Sein und Seiendem. Die Überwindung wird aber nur / möglich, wenn. die o. Di zuvor als solche erfahren / und bedacht ist, was wiederum nur / geschehen kann / auf dem Grunde der in "Sein und Zeit" gefragten / Seinsfrage. Deren / Entfaltung verlangt die Erfahrung des Seinsgeschickes. Der Einblick in dieses bereitet erst den / Gang in das Wegfeld vor, der sich In das einfache Sagen / in der Weise eines Nennens des / Vorenthaltenen findet, / dem das Denken ausgesetzt bleibt".

y pese a su soledad y ensimismamiento hace señas para que otros se orienten por ellas, estas se originan de su apacible meditación. En *Aportes a la filosofía* Heidegger piensa la seña como aquello que permite el ensamble del vacilante rehusarse, es decir, de la vacilación *(Zögerung)*, a la que le pertenece, al mismo tiempo, el rehusamiento. La custodia de lo inaparente en la figura del jardinero que hace señas está asociada a la contención que él experimenta ante la donación rehusante que se le manifiesta en el camino de Lauves.

Debemos acentuar en especial una innovación aparecida en la estrofa tercera: la presencia de la "visión" o lo que nombraremos como "el instante de visión":

> *Otorgando el camino la visión*
> *A lo que hay frente a él*
> *A lo mismo siempre buscado de nuevo.*

En un diálogo con Medard Boss, durante el tiempo en que Heidegger impartía los seminarios de Zollikon en Zurich (1959-1970), podemos confirmar una indicación sobre la gran trascendencia que, según Heidegger, tenía este "instante de visión" en Cézanne:

> En el caso del pintor Cézanne habría podido decirse: él se dirige hacia su motivo. La montaña que él pinta no es la causa de su pintura. Sino que lo *visto* como tal determina la forma del actuar, de su proceder al pintar. La montaña es el fundamento que determina, en cuanto *vista* por él de tal y cual forma, aquello a partir de lo cual el pintor está determinado a comportarse de tal o cual forma.[63]

La pintura de Cézanne es el intento de retener este "instante de visión", surgido de su encuentro con la naturaleza, para llevarlo hasta su tela vacía, y engendrar una composición. No es pues la montaña en su conformación geológica ni en su ubicación geográfica el origen de las diversas composiciones elaboradas por Cézanne sobre la montaña Sainte Victoire; por el contrario, estas surgen de ese "instante de visión" al que es proclive el pintor, y en el que se insertan los arrobamientos del sido-presente-futuro, alcanzando su plena "realización" en la obra *La montaña Sainte Victoire* bien sea percibida desde el camino de Lauves, desde la cantera de Bibémus, desde el sendero de Tholonet, o bien desde Bellevue. La reunión de los arrobamientos en el "instante de visión" experimentado por el pintor es otorgado por el camino que le conduce a eso que se le enfrenta desde estas diversas perspectivas, desde cada ángulo de la visión se decidirán sus matices, aspectos y trazas. El saber-ver es el inicio de la creación. Sin duda, no se ha pensado lo suficiente en ese "instante de visión" en el que el artista logra ver y tener intensas percepciones; el arte no sería otra cosa que la "realización" en la obra de ese momento de visión, que nace de ese acontecimiento único en el que algo nuevo tiene su inicio.

Con razón Christoph Jamme encuentra muy significativo el que Heidegger relacione en la estrofa cuarta al jardinero con la montaña, para indicar, de un lado, el cuidado con la naturaleza y, del otro, para darle a la montaña la función de

63 Martin Heidegger, *Seminario de Zollikon*, México, Jitanjáfora Morelia, 2007, p. 281. (Las palabras *visto* y *vista* fueron marcadas con cursiva por la autora para resaltar ese "instante de visión").

"Medio" *(Mitte)* en la totalidad del campo. En efecto, la relación de estas dos pinturas del jardinero y la montaña permite asumirlos como los signos que señalan y presienten "lo mismo" de la procedencia del configurar *(Bilden)* y el pensar *(Denken)*. En este punto, preguntamos: ¿por qué la palabra "poetizar" *(Dichten)* mencionada en el pensamiento poético de 1970 ha sido modificada por la palabra "configurar" *(Bilden)* en la versión tardía de 1974? Si se piensa el "poema" *(Dichtung)* como la esencia del arte, el poetizar deviene proyecto despejante *(lichtender Entwurf)* de todas las artes; el configurar, en cambio, sugiere el sentido de construcción de las pinturas figurativas del jardinero y la montaña, consagradas y glorificadas en una configuración *(Gebilde)*. Pero el poetizar incluye en sí mismo el configurar, y este es un poetizar; ambos pueden ser intercambiables mientras guarden una vecindad *(Nachbarschaft)* con el pensar, pues el decir poetizante-configurante, según Heidegger, se corresponde en "una cierta medida" con el decir pensante. Denis Coutagne en su ensayo "Ce que Cézanne donne à penser"[64] pregunta: ¿qué es lo que Cézanne da a pensar? Y responde: la pintura como pintura, esto es, la pintura como *réalisation* de color, composición y diseño, y de ningún modo como expresión psicológica de un individuo, o representación de un mundo. Siguiendo esta interpretación, el configurar de Cézanne sería no una mera representación en la que la pintura apenas sería el soporte visual, sino una experiencia próxima al pensamiento en la que el asunto primordial es la pintura misma. Ello significa la elevación del configurar de Cézanne a la dimensión del pensar, hasta concluir que la obra de Cézanne es pintura que piensa la pintura misma.

Al final, el poema hace alusión a la *réalisation* cezanniana; en aquella carta del 9 de octubre de 1907, leída detenidamente por Heidegger, Rilke la nombraba como el "hacerse cosa" hasta lograr una realidad indestructible. En la *Correspondencia* de Cézanne, encontramos reiteradas alusiones a la noción de *realización*. En una carta dirigida a su amigo Luis Aurenche, el 29 de enero de 1904, comenta: "Tras toda una jornada de trabajo combatiendo las dificultades de la *realización* ante la naturaleza, siento la necesidad, llegada la noche, de tomar algún descanso".[65] Un año después, el 15 de abril, le escribe al joven pintor Emile Bernard: "La obstinación que pongo en conseguir la *realización* de esa parte de la naturaleza que, desplegada ante nuestros ojos, nos da el cuadro".[66] Y el 8 de septiembre de 1906 envía una carta a su hijo en la que le dice: "En fin te diré que, como pintor, me siento más lúcido delante de la naturaleza; pero que en casa la *realización* de mis sensaciones sigue siendo muy penosa".[67] Con todo, la realización consistía para Cézanne en transferir sus sensaciones cromáticas recogidas del contacto directo

64 Denis Coutagne, "Ce que Cézanne donne à penser", en: *Ce que Cézanne donne à penser. Actes du colloque D'aix-en-Provence (5, 6 et 7 juillet 2006) (Hors série Connaissance)*, París, Gallimard, 2008, pp. 20-49.

65 P. Cézanne, *op. cit.*, p. 370.

66 *Ibid.*, p. 390.

67 *Ibid.*, p. 403.

con la naturaleza a la superficie del lienzo: lentamente los tonos y colores se convierten en objetos, montaña, árbol, roca, campesino, hasta crear una pintura. En estas cartas Cézanne revela que la tarea de la realización en pintura es ardua, laboriosa, penosa, pero después de aplicarse detenidamente al trabajo ve emerger con extrañeza la pintura ante sus ojos.

En el lenguaje de Heidegger la *réalisation* es "la manifestación de lo presente en el despejamiento de la presencia". Pero solo si la dualidad de presente y presencia es transformada y asumida en simplicidad, ¿a qué se refiere Heidegger con simplicidad? En esta última versión se indica de modo expreso en qué sentido se concibe la simplicidad en la pintura de Cézanne: "la simplicidad del puro aparecer de sus pinturas". Del mismo modo, en el diálogo de un inquiridor con un japonés, perteneciente a su obra *De camino al lenguaje,* el inquiridor se refiere a la urgencia de dejar atrás el preguntar metafísico por el ser del ente y, a su vez, a la necesidad de que el Ser mismo se manifieste en su resplandecer *(Scheinen).* ¿Pero cómo entiende aquí el inquiridor la simplicidad?

> El Ser mismo —esto quiere decir: la presencia de lo presente, *(Anwesen des Anwesenden),* esto es, la Duplicidad de los dos desde su simplicidad. Esta simplicidad es la que, interpelándole, requiere al hombre ser respecto a su esencia.[68]

Las pinturas de Cézanne interpelan al hombre "desde la simplicidad del puro aparecer" y lo interpelan por su esencia, por su pertenencia al todo de la naturaleza: este "puro aparecer" en la pintura es acontecer del Ser, concebido como *Ereignis,* manifestado en la eternidad del instante, en el tiempo-espacio creado por sus pinturas. Con todo, si en el configurar de Cézanne la dualidad de presencia y presente es asumida en la simplicidad del "puro aparecer", en el pensar significa la transformación de la diferenciación ontológica de Ser y ente en la pregunta por el Ser concebido como *Ereignis.* La noción de simplicidad *(Einfalt)* es el centro de su conferencia "La cosa" (1951), ella es simplicidad de la Cuaternidad *(Geviert)* como esencia del mundo: los mortales midiéndose con los divinos y la tierra que recibe lo sagrado del cielo; desde la simplicidad se garantiza la unidad de los cuatro y su mutua pertenencia proviene de la simplicidad del mundo. Si acercamos la conferencia mencionada con este pensamiento poético sería posible decir que en el "puro aparecer" de las imágenes figurativas del jardinero y la montaña se congrega lo sagrado de la profunda esencia del mundo.

¿Cómo debe interpretarse esta correspondencia entre el camino de Cézanne y el camino de Heidegger? Andreas Grossman en su libro *Spur zum Heiligen*[69] asocia el interés de Heidegger por hacer una "defensa de las cosas" que va en contra del pensar técnico moderno,

68 Martin Heidegger, "De un diálogo acerca del lenguaje (entre un japonés y un inquiridor)", en: *De camino al lenguaje,* Barcelona, Odós, 1979, p. 111.

69 Cfr. Andreas Grossmann, *Spur zum Heiligen,* Bonn, Bouvier, 1996, pp. 206-210.

con la tarea de Cézanne de "dejar ver las cosas" mediante la "realización" en cuanto reunión de la visión de la naturaleza y la creación artística, logrando la solidez y el equilibrio en las formas colorantes en una obra determinada. Esta interpretación es posible si se consideran las contribuciones de Heidegger al esclarecimiento del concepto de cosa, su crítica a las nociones filosóficas corrientes sobre este concepto y su exhortación en "Construir, habitar, pensar" a habitar en la "cercanía de las cosas". François Fédier descubre la correlación entre Cézanne, el pintor de la unificación por medio del color, el punto germinal desde donde la pintura se renueva originalmente, y Heidegger, quien al elegir la palabra como centro de su pensamiento posibilita la reformulación continua del pensamiento. Sin embargo, al final de su ensayo "... Ver bajo el velo de la interpetación... Cézanne et Heidegger", Fédier lanza la pregunta: "¿A qué corresponde, en el espacio del pensamiento, eso que en el camino de Cézanne apareció como la sensación cromática?".[70] La pregunta no es propiamente resuelta en su ensayo, solo se dice que encontraría respuesta en la experiencia del pensamiento. Del mismo modo, Christoph Jamme[71] ha mostrado cómo en *Aportes a la filosofía* al igual que en *El origen de la obra de arte,* la superación ontológica es pensada en el sentido de "reunión" del Ser y el hombre, o bien, en relación con el *Ereignis* en el *Da* del *Dasein.* Según Jamme, Heidegger concibe dicha superación en relación con el arte, de ahí que se refiera al albergarse de la verdad del Ser en el ente. Cuando Heidegger, hacia el final de *Gedachtes* (*Pensamientos poéticos*), se interna en Cézanne, anota Jamme, habla de la cercanía de pensar y poetizar, esto significa que el arte es en esencia poema. En las interpretaciones anteriores no existe propiamente una respuesta a la pregunta por la correspondencia entre el camino de Cézanne y el camino de Heidegger.

Según nuestra interpretación, la correspondencia entre el camino de Cézanne y el camino de Heidegger debe ser planteada a partir de la vecindad entre el configurar y el pensar, y su punto de unión es el acaecimiento-apropiador *(Ereignis).* El "puro aparecer" de las pinturas de Cézanne deja ver que antes que imágenes remiten al acaecimiento-apropiador *(Ereignis).* La realización de las sensaciones cromáticas hace de la pintura de Cézanne una preparación del abismo tempo-espacial donde tiene su esenciación el *Ereignis.* La tarea del pensar inicial es igualmente preparar el ámbito de tiempo-espacio por la única decisión por la verdad del *Ereignis.* A diferencia de los impresionistas obstinados en fijar el ahora-límite en el lienzo, la pintura de Cézanne trasciende tal intención y, en cambio, reúne los arrobamientos de la temporalidad —sido, presente y futuro— en el paraje del instante. "Pensar con los ojos" denomina Cézanne a su configurar; Heidegger comprende la tarea del pensar al modo de un pensar sin imagen, en la superación de la diferencia ontológica entre Ser y ente. No obstante, tanto en el configurar como en el pensar se despliega la singularidad

70 Cfr. F. Fédier, *op. cit.,* p. 347.
71 C. Jamme, *op. cit.*

*(Einzigkeit)* del Ser pensado como *Ereignis*, es decir, en su acaecer tempo-espacial; en el impulso *(Stoss)* de su rehusamiento se decide por algo "único" en la historia. En el configurar y en el pensar, como modos esenciales del acontecer de la verdad, se trata de una experiencia decisional por la verdad del Ser pensado como *Ereignis*, esto es, en ambos se abre el abismo de tiempo-espacio donde se decide por una transformación de la esencia del hombre y por el advenir de otra historia. Contra toda concepción enunciativa del lenguaje la cercanía del configurar y del pensar reside en el decir sencillo y en el nombrar lo oculto, solo en ellos se roza el silencio del Ser.

Sobre el pensar en relación con el Ser *(Ereignis)* dice hacia el final el poema:

> *Para el pensar, esto es la pregunta por la superación de la diferencia ontológica entre ser y ente. Pero la superación solo es posible, si previamente semejante experiencia es meditada, lo que por otra parte solo puede suceder basándose en la pregunta por el Ser interpelada en Ser y tiempo.*

La crítica de Heidegger a la denominada por él "diferencia ontológica" permite pensar la necesidad de superarla en la pregunta por el Ser. En *Los problemas fundamentales de la fenomenología* (1927) en el parágrafo 22 titulado "El ser y el ente. La diferencia ontológica", aparece una referencia al estado en que ha permanecido sumida la filosofía desde los griegos a partir de la pregunta por el ser del ente: "En la pregunta comprende algo como el Ser, pero en la respuesta interpreta el ser como ente".[72] Así mismo, en *Nietzsche II* (1939-1946), en el apartado titulado "La relación con el ente y la referencia al ser. La diferencia ontológica",[73] Heidegger reitera cómo la distinción de ser y ente constituye el contenido inherente a la metafísica desde su primer inicio hasta su acabamiento en la modernidad. A la metafísica no le ha sido posible escapar de las órbitas de la diferenciación ontológica, pues ella ha estado siempre bajo el dominio de la pregunta conductora *(Leitfrage)* por el ser *(Sein)* del ente, en donde el ente es interpelado en relación con su ser. En la historia de la metafísica, que coincide con la historia de la ontología, ser y ente han sido separados y, a su vez, referidos entre sí: el ser ha regido como la entidad del ente, es decir, el ente máximo, el *a priori* de cada ente singular. Tal distinción ha consistido en determinar al ser como lo más universal, general y vacío, y en asignarle al ente el orden de lo particular, lo individual y específico, distinción que en sí misma ha permanecido impensada por la metafísica. Cuando se determina al ser como lo general del ente el ser es condicionado al ente y, en ese sentido, pasa a ser suplemento del ente, entrando así en una relación de servidumbre. En todas las posiciones metafísicas fundamentales la uniformidad de la pregunta por el ser deja ver una depotenciación del ser *(Sein)* en beneficio del ente. Con todo, la "diferencia ontológica" designa la confusión metafísica en el uso de los nombres ser y ente; se pregunta por el ser pero, finalmente, se responde por el ente.

72 Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid, Trotta, 2000, p. 379.
73 Martin Heidegger, *Nietzsche II*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 166-174.

Para salir de la diferencia ontológica Heidegger propone en *Identidad y diferencia* (1957) el "paso atrás" *(Schritt zurück)*: "El paso atrás va desde lo impensado, desde la diferencia en cuanto tal, hasta lo por pensar: *el olvido* de la diferencia".[74] Pensar la diferencia en sí misma significa salir del "olvido de la diferencia" y pensar "la diferencia *en cuanto* diferencia" *(die Differenz als differenz)*,[75] es decir, pensar la diferencia del Ser, esto supone dejarlo libre en su acontecer apropiador, y en el resguardo despejante de su desapropiación *(Enteignis)*. Para ello se requiere dejar atrás las palabras rectoras de la metafísica ser-fundamento y ente-fundamentado, y acometer una pregunta más originaria por el Ser, en la que se interrogue por el sentido del Ser tal como se hace en *Ser y tiempo* —tal como es expresado en este pensamiento poético—, o bien por la verdad del Ser, según se lleva a cabo en *Aportes a la filosofía*. Pensar la diferencia del Ser significa dejar a su suerte el condicionamiento metafísico del ser por el ente o del ente por el ser, pues este modo de representar se revela ahora engañoso y carente de fundamento, y a su vez permite el ingreso a la pregunta fundamental en el otro inicio por el Ser pensado como *Ereignis*.

En *Aportes a la filosofía* encontramos también una remisión a la diferencia ontológica y a su superación, en especial en el parágrafo 266 titulado "El Ser *(Seyn)* y la diferencia ontológica". Pensar el olvido de la diferencia del Ser comporta dejar atrás la pregunta conductora de la metafísica en la que finalmente ser y ente son confundidos en su reducción a la entidad del ente, e introducirse en la pregunta fundamental por el Ser en el otro inicio, donde la distinción de Ser y ente reside en la esenciación del Ser como *Ereignis*, en cuya libre apertura se funda el ente.

En este pensamiento poético de 1974 se declara que la superación de la diferencia ontológica solo puede fundarse en la pregunta por el Ser, al modo en que puede leerse en *Aportes:*

> Pero en el fondo, la extracción de la "diferencia ontológica" es solo un testimonio de que el intento de una pregunta más originaria por el Ser tiene que ser al mismo tiempo una apropiación más esencial de la historia de la metafísica.[76]

La "diferencia del Ser" mienta la lejanía entre Ser y ente, este ya no es el ente máximo, ni el *a priori* del ente, ni su causa, ni su condición. Mientras la metafísica se ha encargado de representar juntos al ser y al ente hasta llegar a confundirlos, el pensar la diferencia del Ser preserva la lejanía de ambos. La "diferencia del Ser" es portadora de la decisión proveniente de la esencia del Ser, decisión que es en sí misma fundación de la verdad del Ser y del *Da* del *Dasein*, y solo al interior de su despejamiento acaece la fundación del ente en totalidad. Esta lejanía del Ser respecto del ente ha permanecido impensada en la historia de la metafísica, de ahí que la pregunta por la "diferencia del Ser" recién interroga acerca de otra relación entre Ser y ente en el sentido de liberar y desasir al Ser de la servidumbre del ente y de promover

74 Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 113-115.
75 *Ibid.*, p. 109.
76 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*, p. 370.

su distanciamiento. El pensar del *Ereignis* evade todo condicionamiento del ente por parte del Ser y del Ser por parte del ente, e incluye pensar el Ser, en su mutua pertenencia de Ser y *Dasein*. Pensar la diferencia del Ser ya no rige como suplemento del ente, es la renuncia a buscar la verdad del Ser en lo divino o en el símbolo, y en cambio, descubre la esencia abismal del Ser en su rehusamiento donador, pues la esenciación del Ser es sustracción *(Entzug)* y solo así es donación de su verdad.

Con todo, la vecindad entre el camino del pensar y el camino del configurar es propiciada por el "Entre" del *Ereignis*, este es el punto de juntura: cada uno a su modo deviene despejamiento ocultante del Ser. Pensar y poetizar, según Heidegger, no son lo igual *(das Gleiche)*, en cambio, son lo Mismo *(die Selbe)* solo si su mismidad es considerada desde su diferencia: el pensar es meditación y pregunta por el Ser, y el configurar es un poner-en obra la verdad del *Ereignis*. Tal vecindad no solo reside en la "realización" del configurar y en la superación de la diferenciación ontológica en la pregunta del pensar por el Ser, orientados ambos hacia el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*, sino también en la procedencia del configurar y el pensar desde el llamado del lenguaje del Ser, de tal modo que el configurar y el pensar se convierten, según Heidegger, en un modo de corresponder a dicho llamado. En la IV conferencia de Friburgo (1957) puede verse cómo el configurar de Cézanne surge de un perfeccionamiento en el saber escuchar:

> Cuando, por ejemplo, Cézanne deja una y otra vez aparecer la montaña Sainte Victoire en sus pinturas, y si cada vez más la montaña como montaña más simple e imponente se presenta, aquello no consiste solamente en el hecho que Cézanne perfeccione su técnica de forma más decidida, sino en que el motivo le impele, es decir, le hable más simplemente, y que el artista sea capaz de escuchar este llamado más claramente, de manera que este llamado le dirija el pincel y le proporcione los colores. El pintor pinta lo que él escucha como el llamado de la esencia de las cosas.[77]

La pintura de Cézanne se origina de atender al llamado del lenguaje del Ser que le habla desde la simplicidad del motivo y él corresponde a ese lenguaje que se dirige a él, con un festejo de colores. No es únicamente la mirada en lo que es, aquello que estremece al pintor y le incita a la creación de eso que antes no era, esta visión va acompañada de un escuchar el lenguaje que parte de la "montaña sagrada", y ante el cual el artista se doblega para descubrir paso a paso la simplicidad de este lenguaje. También en su conferencia titulada "El lenguaje" (1950)[78] Heidegger se refiere a este llamado como el "son del silencio", mostrando cómo este son *(Geläut)* no es nada humano, antes bien, es una invocación del Ser que resuena en los oídos de los mortales provistos de lenguaje; estos, en tanto, se disponen a su mandato, corresponden al llamado con la escucha y, según lo dice

77 Martin Heidegger, "Grundsätze des Denkens. Freiburger Vorträge", en: *Bremer und Freiburger Vorträge, Band 79*, Fráncfort, Klostermann, 2005, p. 139. (La traducción es de la autora).

78 Cfr. M. Heidegger, *De camino al lenguaje*, *op. cit.*, pp. 28-30.

esta última versión del poema, el corresponder proviene del lenguaje sencillo, que se engendra en lo oculto y a su vez lo preserva en la retención, este es el riesgo que afronta el pensar.

Después de haber abordado la necesidad de preparar el ámbito abismal de tiempo-espacio —mostrando el modo en que el arte puede contribuir a dicha preparación— y señalar su identificación con el paraje del instante donde ha de acaecer una decisión por la verdad del Ser, nos corresponde ahora preguntar por el asunto mismo de la decisionalidad, dejando ver cómo Heidegger atribuye la decisión, antes que a un acto de la voluntad del hombre —en contraposición a la interpretación moral-antropológica—, a la irrupción súbita del impulso del Ser pensado como *Ereignis* en su mutua pertenencia con el *Dasein*. Debemos mostrar, en qué sentido para él, la decisión no es un acto humano, sino que el Ser mismo es decisión. Para pensar este concepto de decisión nos referiremos a su despliegue externo en tanto separación del otro inicio de la historia respecto del primer inicio, y a su despliegue interno como negatividad, esto es, en relación con la contienda o litigio entre el Ser y el no-Ser en el seno del Ser mismo. Al final, será necesario entonces realizar una confrontación entre la tesis acerca de "el arte como paraje de decisión" en el sentido de preparación de la fundación del futuro histórico y el arte de la época del acabamiento de la modernidad regulado por el dispositivo técnico-científico dispuesto a las maquinaciones y vivencias en el que no se abren nuevos espacios de decisión.

# 4

# Arte y decisionalidad histórica

## Decisión y separación

En *Aportes a la filosofía* Heidegger se propone desplazar la interpretación moral-antropológica de la decisión concebida como acto *(Akt)* del hombre y pretende orientarla al medio esencial del Ser *(Wesensmitte des Seyns)*. En efecto, la esencia de la decisión en el pensamiento de Heidegger no ha de pensarse a partir de un acto de la voluntad humana, sino en íntima relación con la esenciación del Ser *(Wesung des Seyns)*, esto es, en relación con el impulso del acaecimiento-apropiador *(Er-eignis)*. Al apartarse de la interpretación moral-antropológica de la decisión, él se distancia de toda interpretación existencial, moral o bien volitiva, en cuanto en ellas la decisión es referida al hombre como centro de la acción y, en cambio, introduce otra interpretación acerca de la esencia de la decisión en la que esta es concebida en relación con la fundación de la verdad del Ser como acaecimiento-apropiador.

Cuando Heidegger afirma que la decisión "no tiene nada en común con lo que llamamos el acierto de una elección",[1] se distancia abiertamente de la noción de Aristóteles de elección, expuesta fundamentalmente en los libros II y III de la *Ética a Nicómaco*. Para Aristóteles, la elección está asociada al obrar del hombre, él es el principio de sus acciones; estas se originan exclusivamente del actuar humano, así la virtud o el vicio proceden de una elección que depende de la voluntad del hombre. Si, según Aristóteles, la virtud ha de tener como tendencia el término medio, ha de estar referida, antes que a la cosa misma, a las acciones del hombre; es el hombre el que elige para sí mismo el término medio y, de este modo, se aparta del vicio que comporta el exceso y el defecto; no obstante, el hombre en ocasiones se inclina hacia el exceso y otras veces hacia el defecto, hasta alcanzar paulatinamente el término medio de la virtud y, en consecuencia, el bien. La decisión del Ser en Heidegger se presenta en confrontación con la elección aristotélica, especialmente por su carácter voluntario. Aristóteles reconoce que la elección depende de la voluntad, aunque no coincide enteramente con ella:

1 Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 85.

> Es evidente que la elección es algo voluntario, pero no es lo mismo que ello, dado que lo voluntario tiene más extensión; pues de lo voluntario también participan los niños y los otros animales, pero no de la elección, y a las acciones hechas impulsivamente las llamamos voluntarias pero no elegidas.[2]

La elección, según Aristóteles, debe ir acompañada de una "deliberación" que incluye a la razón y a la reflexión, de lo cual carecen animales y niños. Para Aristóteles, la deliberación es un acto que ha de anteceder a toda elección: se delibera antes de elegir; las elecciones del hombre proceden únicamente del ejercicio de su voluntad y, en sentido estricto, no obedecen a acciones impulsivas.

Desde la concepción heideggeriana de la decisión del Ser, el concepto de elección aristotélico tendría un sentido antropológico. Cuando Aristóteles afirma: "Porque la elección en general parece referirse a cosas que dependen de nosotros",[3] está concluyendo que la elección proviene de la actividad del hombre. Aristóteles plantea una delimitación muy precisa respecto a lo que, en sentido estricto, ha de comprenderse por elección: la elección difiere del apetito, pues este es propio de los seres irracionales; se distingue del impulso, donde no existe una deliberación previa; no puede confundirse con el deseo que busca lo imposible —esto último no puede ser objeto de elección—, ni tampoco puede identificarse con la opinión. En esta última demostración Aristóteles afirma que la opinión puede ser verdadera o falsa, a diferencia de la elección, la cual puede ser buena o mala y, de ningún modo, verdadera o falsa. La más extrema o última decisión del Ser en Heidegger no se orienta ni por el enfoque antropológico ni por el ético, a diferencia de la elección aristotélica en la cual se eligen los medios adecuados o inadecuados para alcanzar un fin y, conforme a ello, la elección será buena o mala. La elección aristotélica hace parte de una disposición ética conducente al bien obrar, el cual ha de estar precedido necesariamente por el intelecto. El hombre es dueño de sus acciones y está en su poder ser virtuoso o vicioso, tanto su deliberación como su elección se refieren a la decisión entre lo conveniente o lo no conveniente, entre lo bueno y lo malo.

En el planteamiento de Heidegger, la decisión no comporta una ética, pues de ningún modo la decisión proviene de una acción del hombre; tampoco puede interpretarse en términos de buena o mala, sino que originariamente es decisión (*Entscheidung*) o no decisión (*Nichtentscheidung*). Heidegger pregunta en *Aportes a la filosofía:*

> ¿Qué es en general decisión? La elección; no; elegir se dirige siempre a lo predado y aceptable o rechazable. Decisión mienta aquí el fundar y el crear, de antemano y por encima de sí disponer o bien abandonar y perder.[4]

Lo que se pone a decisión no es lo conveniente o no conveniente para

2 Aristóteles, *Ética a Nicómaco, Libro III,* Madrid, Gredos, 1985, p. 185.
3 *Ibid.*, p. 186.
4 M. Heidegger, *op. cit.*, p. 85.

el hombre, lo predado bueno o malo conforme a sus virtudes o vicios, sino la fundación o no de la verdad del Ser y la pertenencia o no del hombre al Ser, esto es, se decide acerca de la mutua pertenencia o no de *Ereignis* y *Dasein*. Lo fundado es el *Ereignis* en el *Dasein;* sin este último, según Heidegger, es imposible pensar la fundación. No obstante, en suma, el concepto de decisión en Heidegger debemos pensarlo por fuera de una disposición antropológica, ética o moral: "Lo tempo-espacial de la decisión, como hendidura que irrumpe del Ser mismo, por comprender según la historia del Ser, no moral-antropológicamente".[5] La decisión acaece en el ámbito de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* y es eminentemente una decisión del Ser y no del hombre. Si el centro de la decisión no es el hombre no quiere decir que el hombre haya sido excluido totalmente del designio de la decisión; él participa como preparador de dicha decisión por medio de la meditación o el pensar inicial, o bien puede contribuir a la no-decisión eludiendo su preparación. Por el contrario, la deliberación aristotélica es definida como una especie de investigación, y esta ha de realizarse lentamente a fin de alcanzar la rectitud, para ello no puede prescindir del razonamiento, solo a partir de él es posible deliberar y elegir lo conveniente. El centro de la deliberación es el hombre: "Deliberamos, entonces, sobre lo que está en nuestro poder y es realizable [...] y todos los hombres deliberan sobre lo que ellos mismos pueden hacer".[6] Para Aristóteles, en toda deliberación lo esencial es la intervención del hombre, esta es fundamentalmente un acto humano.

Heidegger piensa que la decisión más extrema no procede propiamente del hombre, sino del Ser mismo. La última decisión irrumpe súbitamente del impulso del Ser, es decir, el Ser es en sí mismo decisión. En *La historia del Ser* (1939-1940) se lee: "La de-cisión no es 'tomada', si no surge como acaecimiento-apropiador".[7] Los hombres que participan en la decisión del Ser son esos pocos, esos insólitos, esos singulares que mediante el preguntar preparan —y solo preparando pueden participar del advenir de la decisión— el ámbito de tiempo-espacio de la última decisión. La filosofía, la meditación o el pensar inicial son comprendidos en *Aportes a la filosofía* como una larga preparación hacia el salto súbito a la última decisión por la verdad del Ser. La participación del hombre puede encontrarse, en términos generales, en esta idea de preparación *(Vorbereitung);* no obstante, la inauguración de la decisión del Ser le corresponde al Ser concebido como acaecimiento-apropiador *(Ereignis):* "Porque la esencia del Ser *(Seyn)* se esencia en el acaecimiento-apropiador de la decisión".[8] Desde nuestro representar moderno sustentado en el *subjectum* no es fácil concebir una decisión que no pro-

5 *Ibid.*, p. 95.

6 *Ibid.*, p. 188.

7 Martin Heidegger, *La historia del Ser,* Buenos Aires, El hilo de Ariadna-Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2011, p. 136.

8 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 89.

ceda enteramente del hombre; pero si consideramos la crítica a la subjetividad moderna emprendida por Heidegger desde *Ser y tiempo*, se comprenderá su intento de pensar la esencia de la decisión a partir del descentramiento del sujeto y de la negación de toda participación de la voluntad humana, pues ella excede al hombre en cuanto se origina en la coopertenencia de *Ereignis* y *Dasein*. Kenneth Maly, en su ensayo titulado "Thinking Non-subjectively: What is Own to De-cision in Contribution",[9] señala cómo la palabra "decisión" es una palabra clave para comprender la esenciación del Ser como ese "entre" que acontece a dioses y hombres. En principio, anota Maly, no es fácil deshacerse del sentido corriente de la palabra decisión siempre puesta en relación con la acción humana: se dice "el hombre decide". La mayor dificultad reside en pensar el concepto de decisión sin quedar atrapado en una interpretación moral-antropológica. El planteamiento fundamental de Kenneth Maly coincide, en cierta medida, con nuestra interpretación, al defender la necesidad de pensar no-subjetivamente la decisión, para lo cual se requiere dejar atrás la concepción común y habitual sobre la decisión humana y orientarse hacia un pensamiento donde la decisión sea atribuida al Ser pensado como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*. Kenneth Maly plantea un descentramiento respecto al concepto de decisión, que significa un desplazamiento desde el hombre, considerado como el centro de la decisión, a situarlo en el medio interno del Ser. Heidegger ha expresado, sostiene Maly, cómo acerca del Ser no se puede decir inmediatamente, tampoco mediatamente según lo ha pretendido la lógica. Así pues, Maly subraya en su ensayo esta nueva concepción de la decisión en el pensamiento de Heidegger; extrañamente el decidir proviene del Ser pensado como *Ereignis* y es pronunciado desde el interior de la verdad del Ser: el Ser pensado como *Ereignis* es proyectado al *Da-sein* y, a su vez, este se proyecta hacia lo abierto del Ser. Esta mutua pertenencia de *Ereignis* y *Da-sein* es el tiempo-espacio de la decisión. El intento de Maly se dirige a preguntar por el compromiso del hombre con el Ser, y por eso interroga cuándo el hombre reconoce su pertenencia al Ser y hasta dónde su pensamiento se expresa en el decir de la retención *(Verhaltenheit)*, en la reserva, la denegación y en el silencio.

La palabra alemana *Ent-scheidung* está compuesta del prefijo *Ent*, que alude al afuera, a un movimiento de alejamiento,[10] y la palabra *Scheidung*, que significa separación o división. En *Aportes a la filosofía* decisión significa escisión o separación entre el primer inicio *(der erste Anfang)* o historia de la metafísica sumida en el abandono del Ser, y el otro inicio *(der andere Anfang)* o historia del Ser en el otro inicio: "El otro

9 Kenneth Maly, "Thinking Non-subjectively: What is Own to De-cision in Contribution", en: *Heideggers Beiträge zur Philosophie / Les Apports a La Philosophie De Heidegger: Internationales Kolloquium Vom 20.-22. Mai 2004 an Der Universität Lausanne*, Fráncfort, Klostermann, 2004, pp. 293-301.

10 El prefijo *ent* se encuentra en los verbos *entlaufen* que significa evadirse o escapar, y en el verbo *enteilen* que se traduce por huir; estos, al igual que el verbo *entscheiden*, aluden a un movimiento de alejamiento.

inicio es el del pensar según la historia del Ser *(Seyn)*, es en-tonado y predispuesto por el separar".[11] Pero dicha separación supone, al mismo tiempo, el tránsito *(Übergang)* del primer inicio al otro inicio, y con ello el ingreso al espacio-de-juego-temporal de la última decisión. Esta no debe asumirse, según lo hemos indicado, al modo de una mera elección producto de la voluntad humana; en cambio, ella es "el separarse mismo, que divide y en el dividir recién hace entrar en juego el acaecimiento-apropiador".[12] Esta división procurada por la esencia de la decisión no puede pensarse sin el tránsito del primer inicio al otro inicio, realizado propiamente en beneficio de la verdad del Ser, es decir, desde el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* en el despejamiento para el ocultarse *(Lichtung für Sichverbergen)*. A partir de la libre unidad de los ensambles *(Fügung)* —resonancia, pase, salto, fundación, venideros y último dios—, en el pensar inicial acaece la inauguración del espacio de juego temporal *(Zeit-Spiel-Raum)* de la decisión y la fundación de la verdad del Ser en el *Dasein*. Esta libertad del ensamblaje *(Gefüge)*, propiciado por el pensar inicial, supone el ya no más de todo sistema concluyente regido por la certeza de la razón y, en cambio, promueve otro tipo de rigor en el que cada uno de los ensambles es en sí mismo, pero ninguno "es", si no que pertenece a la unidad de los seis. Cada uno nombra "lo mismo sobre lo mismo" desde el ámbito de su propiedad y, sin embargo, existe una latente articulación o armonía de todos los ensambles; en la unidad de los ensambles del pensar inicial se prepara el tránsito al otro inicio. Pero dicho tránsito histórico no es prerrogativa del hombre como si él fuese el fundador de la historia: "La historia, ningún disimulo del hombre, para nada originariamente referida al hombre, sino asignándose al *ser-ahí*, a través de lo cual es realizada la superación del hombre".[13] En el instante histórico del tránsito tiene lugar la inauguración de la verdad del Ser y del *Dasein;* este acaecer no implica una simple modificación del hombre, sino una verdadera remoción *(Verrückung)* o transformación de la esencia humana: el hombre no es fundador de la historia, sino que él es fundado en el *Dasein*, solo así le será dado participar en la fundación de la historia.

El interés temprano de Heidegger por la experiencia kairológica de la vida fáctica cristiana, expuesto en *Introducción a la fenomenología de la religión* (1920-1921), tiene una especial resonancia en *Aportes a la filosofía* (1936-1938) en relación con la última decisión por la verdad del Ser y su acaecer en el "paraje del instante" *(Augenblicksstätte)*. Heidegger interpreta las epístolas de san Pablo a los tesalonicenses donde él incorpora la palabra del griego antiguo καιρός, "el tiempo justo", a la noción de παρουσία, que en griego clásico significa "venida". Es posible identificar la irrupción repentina del καιρός y de la παρουσία con el sobrevenir súbito de

11 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 382.
12 *Ibid.*, p. 85.
13 M. Heidegger, *La historia del Ser, op. cit.*, p. 121.

la más extrema decisión en el instante histórico del tránsito. El "cuándo" de la venida del "día del Señor" no sabe decirlo san Pablo, pues lo decisivo para un cristiano debe ser el "cómo" de su comportamiento en la vida fáctica auténtica; desde esta óptica, la experiencia cristiana no reside en la expectativa del futuro, sino en la fe del presente: "La respuesta de San Pablo a la pregunta por el cuándo de la παρουσία es, por tanto, exigir que permanezcan vigilantes y sobrios".[14] San Pablo, anota Heidegger, opone a la paz y seguridad de la vida mundana la continua inseguridad que caracteriza a la vida fáctica cristiana. También en *Aportes* el instante tiene su acaecer en la instancia del presente, y de ningún modo está reservado al futuro; más aún, en el instante están insertos los arrobamientos del pasado, el presente y el futuro. Este instante es el tiempo del *Ereignis* que puede identificarse con el tiempo del καιρός. Tampoco la παρουσία del protocristianismo puede equipararse a una esperanza o expectativa del futuro; en cambio, esta se corresponde con el instante como el tiempo del acaecer de la decisión, en el que no importa la pregunta por el "cuándo" de su irrupción, sino únicamente su preparación desde el presente, sin que ello implique una promesa de cumplimiento en el futuro.

Por otra parte, el despliegue externo de la decisión del Ser en *Aportes a la filosofía* se manifiesta como separación. Para llevar a cabo esta separación, que promueve la decisión, se requiere de una confrontación entre la historia de la metafísica y su pregunta conductora *(Leitfrage)* por el ser *(Sein)* del ente, desplegada desde Platón hasta Nietzsche, concerniente al primer inicio, y la pregunta fundamental *(Grundfrage)* por la verdad del Ser *(Seyn)* propia del otro inicio. Tal confrontación no tiene el carácter de un contramovimiento, como si fuerzas contrarias se enfrentaran a lo dispuesto en el pasado; tampoco tiene el sentido de oposición entre ambos inicios, ni mucho menos se resuelve en la subsunción del primer inicio en el otro inicio; tales modos de proceder no podrían dar lugar a una verdadera transformación del ente. Antes bien, la confrontación se realiza a partir de la meditación de la historia de la metafísica, no al interior de ella misma, sino desde el tránsito *(Übergang)* al otro inicio. Solo desde el tránsito al otro inicio se descubre cómo la metafísica ha permanecido sometida a la entidad del ente en el olvido de la verdad del Ser. Desde esta mirada exterior e histórica de la decisión, en tanto separación, se constata que la metafísica ha llegado a su fin o acabamiento *(Vollendung);* al preguntar por la entidad del ente no le fue dado a la metafísica formular la pregunta por la verdad del Ser; la historia de la metafísica es para Heidegger la historia del abandono del Ser y la primacía del ente. Según Heidegger, aunque entre los filósofos iniciales griegos el concepto de verdad fue nombrado en su doble sentido despejante-ocultante no fue llevado a pregunta por ellos. No obstante, Heidegger ha indicado que lo impensado

14 Martin Heidegger, *Introducción a la fenomenología de la religión,* México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 130.

de la verdad del Ser en estos primeros filósofos no proviene de la negligencia del pensar, sino de la singularidad del Ser, cuya tendencia es el rehusarse. Esta postura de Heidegger frente a la historia de la metafísica no es, sin duda, reactiva; su relación con la metafísica no es de oposición, sino de confrontación: "El otro inicio no es una separación del primero y su historia —como si pudiera arrojar lo sido tras de sí— sino en cuanto el *otro* inicio está referido al único y primer inicio".[15] Confrontar la metafísica significa dejar atrás su poder determinante como dominio del ente en su totalidad y, al mismo tiempo, intentar traspasarla a su otro inicio, a una experiencia más originaria en el otro inicio. Lo anterior solo puede lograrse si la meditación sobre la historia de la metafísica como historia del primer inicio se realiza no desde él mismo, sino desde el otro inicio de la decisión por la verdad del Ser.

La esencia de la decisión como escisión no se refiere a la separación de las posiciones filosóficas contrapuestas, ni alude a divergencias entre las diferentes cosmovisiones o concepciones del mundo, esto significaría concebir la separación al interior del despliegue del primer inicio. La separación que acontece en el tránsito al otro inicio "separa el ascenso del Ser *(Seyn)* y su fundación de verdad en el ser ahí, de todo aparecer y percibir del ente"[16] y, por tanto, significa una separación por fuera del primer inicio, la separación abismal del o-o *(Entweder-Oder)*, entre el primer inicio y el otro inicio, mediada por el tránsito del uno al otro. Heidegger nombra de modo expreso las diferentes manifestaciones surgidas de esta única decisión por el Ser: en relación con la verdad, se decide si la verdad continúa siendo corrección y se consolida en el representar calculador, o si bien, se inaugura la verdad en el sentido del despejamiento para el ocultarse *(Lichtung für Sichverbergen)*; en relación con el arte, si el arte ha de mantenerse como expresión vivencial al servicio de la planeación y organización maquinadora, o si en cambio pasa a ser ese ponerse-en obra la verdad; en relación con el hombre, si el hombre ha de perseverar su condición de animal cultural y de sujeto sumido en el ente para optar por la indiferencia de la indecisión, o si, por el contrario, se encamina hacia la fundación del ser-ahí y de este modo se arriesga a la decisión. Las múltiples decisiones históricas constituyen las necesidades de la época del acabamiento de la modernidad. En efecto, estas necesidades históricas —tal como lo hemos indicado en el capítulo 1— no pueden pensarse aisladamente, sino en tanto derivaciones de esa única decisión del Ser y por el Ser. Heidegger no propone aquí múltiples decisiones, según podría parecer, como si cada una estuviese desligada de la otra; antes bien, la reunión de tales manifestaciones constituye la única decisión verdadera: "Si el Ser *(Seyn)* se sustrae definitivamente o si esta sustracción como rehusamiento se convierte en la primera verdad y en el otro comienzo de

15 Martin Heidegger, *Preguntas fundamentales de la filosofía*, Granada, Comares, 2008, p. 183.
16 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*, p. 151.

la historia".[17] En *Aportes a la filosofía,* en sentido estricto, solo se plantea una decisión o separación: el permanecer en el abandono del Ser o la inauguración de la verdad del Ser. Lo anterior significa una disyuntiva para el hombre: si el hombre continúa avanzando hacia el "animal tecnificado" o si, en cambio, se convierte en el pastor o custodiador del Ser.

Para la realización del tránsito del primer inicio al otro inicio se requiere del "paso atrás" *(Schritt zurück),* ejecutar un movimiento de retroceso del pensar al primer inicio, el cual conlleva un alejamiento al mismo tiempo respecto de este. Aquí, retroceso no mienta el intento de revivir la historia de la metafísica como historia del pasado, ni mucho menos un intento de reconstruir el pasado; de ser así se permanecería demasiado cerca de la pregunta por el ente y, en consecuencia, no sería posible escapar de las órbitas del primer inicio. El pensar inicial mediante este retroceso ha de acometer la reiteración del primer inicio y su final, pero de ningún modo como aquello que se repite una segunda o tercera vez como si se tratase de algo numerable. En una carta del 19 de abril de 1972 Heidegger le escribe a Hannah Arendt:

> El "otro ini-cio" no es un segundo, es el primero y único, de otro modo. Todo esto es quizás un intento titubeante de un pensamiento que ha de venir "sobre pies de paloma" y por eso queda sin ser oído en el actual alboroto mundial.[18]

El otro inicio es, para Heidegger, antes que un segundo inicio, más inicial que el primer inicio; en esta carta le dice a su antigua alumna que este pensamiento no se hace efectivo en la publicidad, sino que tal como alguna vez lo había pronunciado Zaratustra camina silenciosamente "con pies de paloma".[19] En el otro inicio se emprende la reiteración del primer inicio, pero ello no significa volver sobre lo mismo y dejarlo en su estado inicial, sino que implica meditar sobre la indigencia *(Not)* de la ausencia de indigencia en el abandono del Ser, propio de esta larga historia de la metafísica, y experimentar la pregunta por el abandono y olvido del Ser en un sentido más originario, a partir de la pregunta por la verdad del Ser como despejamiento para el ocultarse *(Lichtung für Sichverbergen).* Retroceder al primer inicio y conservar una lejanía respecto de él significa preguntar lo impreguntado de la metafísica y, de este modo, procurar su confrontación en el otro inicio. En el parágrafo 85, de *Aportes a la filosofía,*[20] Heidegger manifiesta su verdadera posición frente a la metafísica: no se trata de "dejarla tras de sí" *(hinter sich zu lassen)* sino de "traerla tras de sí" *(hinter sich zu bringen).* A partir de este retroceso y alejamiento del pensar res-

17 *Ibid.*, p. 187.

18 Hannah Arendt-Martin Heidegger, *Correspondencia, 1925-1975,* Barcelona, Herder, 2000, p. 217.

19 Cfr. Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra,* Madrid, Alianza, 2012, p. 249. Heidegger alude en la carta al discurso de Zaratustra titulado: "La más silenciosa de todas las horas", en especial al pasaje: "Las palabras más silenciosas son las que traen la tempestad. Pensamientos que caminan con pies de paloma dirigen el mundo".

20 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*

pecto del primer inicio sería posible la restitución de la entidad del ente para guardar distancia frente a ella, y optar por la preparación de la verdad del Ser en su originariedad y singularidad. La separación entre el primer inicio y el otro inicio no acontece de modo progresivo, sino que requiere necesariamente de un salto *(Sprung)* fundador que inaugure la verdad del Ser en el otro inicio; esto supone tomar distancia frente al dominio del ente en la historia de la metafísica y del representar moderno que ha sido dominado por lo gigantesco de las maquinaciones y vivencias, expresiones finales del abandono del Ser. Lo impensado en la pregunta conductora del primer inicio se convierte en lo más digno de pensarse en la pregunta fundamental desplegada en el otro inicio: la pregunta por la fundación de la verdad del *Ereignis* en el *Dasein*.

El acabamiento de la modernidad constituye para Heidegger la fase final del declive de la metafísica, cuyo tiempo de duración no es mensurable, permanece indeterminado. La historia de la metafísica corresponde, según él, a la historia del abandono del Ser, abandono que se torna aún más extremo en la época del representar moderno y en su última derivación, la cosmovisión. El abandono del Ser por el ente se evidencia en la determinación del hombre como *subiectum* y en la representación del mundo como "imagen" en la época del representar moderno y, en general, en la soberanía del ente en su totalidad. A tal fase final Heidegger la denomina "la época de la acabada carencia de sentido", expresada en la ausencia del despejamiento del Ser: "La carencia de despejamiento del Ser es la carencia de sentido del ente en su totalidad".[21] En el horizonte de la época moderna el dominio del ente, en su totalidad, se convierte en el único "sentido" posible, manifestado en lo gigantesco de las maquinaciones y vivencias, sentido que se descubre como un sinsentido o una carencia de sentido desde la experiencia del Ser como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*. Al pensar inicial le corresponde meditar no solo sobre el primer inicio o historia de la metafísica, sino también acerca del *final* de la metafísica en la época de su acabamiento.

Heidegger plantea, en *Preguntas fundamentales de la filosofía* (1937-1938), la ambigüedad que comporta la noción de "final" de la metafísica en relación con su disposición o no para el tránsito hacia la decisión por la verdad del Ser. Según él, puede hablarse de un "final" esencial que es a la vez tránsito; en este sentido, "final" no nombraría la recusación del inicio en cuanto cese o clausura del primer inicio, sino "la afirmación del inicio en la forma de la consumación de sus posibilidades".[22] Y más que la afirmación del inicio es el intento de llevarlo más allá de sí, "iniciar con el primer inicio y llevarlo más allá de sí y a su futuro, a partir del otro inicio".[23] Este no es un "final" para dejarse atrás, sino un "final" que, al mismo tiempo, contiene la fuerza para el tránsito a la de-

21 Martin Heidegger, *Nietzsche II*, Barcelona, Destino, 2000, p. 26.
22 M. Heidegger, *Preguntas fundamentales de la filosofía*, *op. cit.*, p. 125.
23 *Ibid.*, p. 117.

cisión en el otro inicio. En este sentido, la filosofía de Nietzsche es, según Heidegger, el "final" de la metafísica. El otro sentido de "final", en contraposición al primero, significa el acabamiento y dispersión de las posiciones metafísicas fundamentales, de las valoraciones, conceptos y sistemas de la metafísica. Aquí "final" se refiere a un agotamiento de las posibilidades, en el que existe una incapacidad para asumir un preguntar proyectante y una dispersión que impide la fundación del espacio de juego temporal *(Zeit-Spiel-Raum)* de la más extrema decisión. Heidegger percibe en su época la estadía del hombre en esta segunda acepción de "final", pues él constata en ella la ausencia total de un pensamiento fundador proyectado hacia el futuro; este es un "final" en donde nada viene a decisión:

> Pero en el ámbito del pensar no veo, en la medida en que se puede hablar de ello, en ningún lugar una señal de que se haya llevado a cabo un paso pensante sobre el gran arco del puente hacia el futuro, o que incluso solamente haya sido deseado.[24]

Así, el "final" puede convertirse en tránsito a la decisión, o puede conducir a la indiferencia *(Gleichgültigkeit)* ["La indiferencia como el no decidir"[25]], es decir, puede significar la no preparación de la decisión. Heidegger identifica la indiferencia con el no decidir, pero esto significaría ya no moverse en los extremos del o-o, es decir, del Ser y el no-Ser, sino el limitarse al ser del no ente. Mientras la decisión implica pertenencia al *Ereignis*, ingreso a la contienda de Ser y no-Ser librada al interior del ser, la indiferencia es la anulación del o-o, surge como una tercera posibilidad: fuera del Ser es acceso a la entidad, simplemente no decisión.

En su despliegue externo la esencia de la decisión deviene separación *(Entscheidung)* del otro inicio respecto del primero, de tal modo que esta separación no solo es planteada en relación con la historia de la metafísica y su fase final la modernidad, sino también en relación con la última expresión del representar moderno: las cosmovisiones o concepciones del mundo. El pensar inicial en cuanto pensar del otro inicio concebido como ensamblaje de resonancia, pase, salto, fundación, los venideros y el último dios, en su realización creadora y fundadora de decisión también se separa de las cosmovisiones por su carácter cerrado ante una posible inauguración de su propio ámbito, en el que pensar significa el representar de una subjetividad, por lo cual le es imposible crear más allá de su propia esfera; en cambio, se dispone a la organización de la empresa en el aseguramiento de su dominio. Heidegger plantea[26] que a partir de la fuerza de la decisión el pensar inicial se deslinda de las cosmovisiones que, en su afán de ofrecer una imagen total del mundo, se conservan clausuradas a las decisiones esenciales imponiendo una visión unilateral del mundo e instaurando "ideales y valores" cuestionables. El dominio de las concepciones del mundo en la que subsiste una ausencia de decisiones esenciales, señala Heidegger, continúa

24 *Ibid.*, p. 126.
25 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 94.
26 *Ibid.*

la esencia maquinadora-vivencial de la modernidad en cuanto promueve una filosofía como si se tratase de un saber cultural destinado a lo público y masivo en el olvido de la singularidad del pensar. Tal olvido ha llegado hasta el desarraigo, a tal extremo que ya el abandono del Ser parece ocultarse casi definitivamente

## Decisión y negatividad

La esencia de la decisión en su despliegue interno se hace patente en la constitución interna del Ser, esto es, en el o-o *(Entweder-Oder)* donde recibe su plena realización, desde los extremos del Ser y el no-Ser en su relación conflictiva. Ninguno de ambos extremos en los que se esencia la decisión es pensado desde la presencia o ausencia al modo del representar metafísico: el Ser no puede ser tomado como lo presente ante la mano *(Vorhandenensein)*, y el no-Ser tampoco ha de ser concebido como aquello que se ausenta totalmente, de ser así serían reducidos al plano del ente. Tampoco el Ser se refiere al ser de un ente, ni siquiera de ese ente ejemplar que es el hombre, sino a la singularidad *(Einzigkeit)* del Ser como acaecimiento-apropiador en el que tiene lugar la decisión del Ser o del no-Ser. En el parágrafo 47 de *Aportes a la filosofía* titulado "La esencia de la decisión: Ser o no-Ser", Heidegger expresa esta dualidad inherente al Ser:

> Pues Ser, no mienta aquí en sí presencia ante la mano, y no-Ser, no mienta aquí: completo desaparecer, sino no-Ser como un modo del Ser y sin embargo no, y del mismo modo Ser: noedor [en su carácter de no] y sin embargo justamente siendo.[27]

Según lo anterior, la decisión acaece en la esenciación del Ser como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*, de él proviene la singularidad del "no" *(Nicht)* originario expresado en una mutua pertenencia: el "no" le pertenece al Ser y el Ser le pertenece al "no". Heidegger piensa la esenciación del Ser en su carácter de "no"; así el Ser genera el no-Ser como su otro, el cual antes que un no ente es un modo del Ser mismo. Para Heidegger, en el otro inicio de la historia del Ser desaparece la reducción metafísica del no-Ser a la mera entidad como si se tratase de un "no ente" o un no-algo; en cambio, el no-Ser pasa a comprenderse desde la esencia de la decisión en su relación conflictiva con el Ser: en el Ser reside su carácter de "no" *(Nichhafte)*. En la esenciación del Ser la intimidad *(Innigkeit)* del "no" originario del Ser permite que el Ser experimente en sí mismo el "no", y posibilite el no-Ser como su otro, deviniendo así el otro de sí mismo. Cada uno de ambos extremos se esencia en su singularidad, así el Ser se esencia en su carácter de "no", y el no-Ser se esencia en la inesencia; uno y otro preservan un "no" en común a partir del cual se genera otredad *(Andererheit)*; lo negativo *(Nichtige)* del Ser se resuelve en la pertenencia del "no" al Ser y del Ser al "no". En el parágrafo 146 titulado "Ser *[Seyn]* y no-Ser *[Seyn]*", esta dualidad constitutiva del Ser deviene otredad: "Esenciándose en su carácter de no posibilita y a la vez

27 *Ibid.*, p. 94.

fuerza otredad".[28] El Ser se esencia *(west)* en su carácter de "no" y, de esta forma, posibilita e impulsa el surgimiento de la otredad, en la cual el Ser se enfrenta en el ámbito de lo disputable a su otro, que no es más que el otro de sí mismo.

La negatividad inherente a la decisión en el pensamiento de Heidegger se encuentra lejos de la interpretación habitual que la entiende como carencia, falta o debilidad y, por tanto, la asocia a una mera denegación o rebajamiento. El "no" ha sido representado como lo más vacío y carente de fundamento en la historia de la metafísica. La negatividad en Heidegger remite a la fuerza de este "no" originario que se anticipa a todo sí y le pertenece en propiedad a la esenciación del acaecimiento-apropiador. Aquí "sí" y "no" están muy lejos de corresponder a meros enunciados que remiten a la afirmación o negación de algo. Heidegger acentúa el carácter originario de este "no", pero advierte sobre la diferencia con la negación propia del lenguaje proposicional; es necesario, según él, deslindar el "no" y el "sí" originarios del juicio o el enunciado, pues en el ámbito de la proposición el "sí" y el "no" son reducidos a la mera aprobación o al rechazo en el desconocimiento de la originariedad de su acontecer. Por el contrario, en el planteamiento de Heidegger la esencia de la decisión se realiza en el o-o *(Entweder-oder)*, en la contienda entre el Ser o no-Ser desde su pertenencia a la unidad del Ser mismo.

Heidegger piensa la intimidad *(Innigkeit)* del "no" propia al Ser como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)*, como origen de la contienda entre Ser y no-Ser en la que cada uno de los contendientes desde su unilateralidad se enfrenta al otro, y merced a dicha intimidad del "no" estos dos extremos tienden a reunirse en el Ser mismo. El Ser en su carácter de "no" *(Nichthafte)* requiere del no-Ser como su otro, de tal modo que solo en la disputa de uno y otro puede alcanzar una estabilidad de su verdad. El litigio entre estos opuestos, Ser y no-Ser, al interior de la esencia del Ser mismo, en el que cada uno a partir del reconocimiento de su propia privación experimenta la necesariedad del otro, encuentra su realización a partir de la intimidad del "no", que separa y reúne. Esta dualidad constitutiva del Ser en su naturaleza interna corresponde a la hendidura *(Zerklüftung)* del Ser, al corte o fisura entre el Ser y el no-Ser en la unidad ensamblada del Ser mismo. En la hendidura del Ser, Ser y no-Ser se encuentran separados y en continua lucha; pero, al mismo tiempo, se ensamblan merced a la unidad esencial del Ser. Hendidura y ensamblaje nombran la dualidad y unidad de la constitución interna del Ser. A partir del fundamento de la intimidad del "no" ambos contendientes, Ser y no-Ser, se fuerzan a sí mismos y cada uno al otro en medio de la contienda; esta no es concebida por Heidegger como destrucción o aniquilación, sino que es asumida por él a partir de una confrontación o enfrentamiento, de una tensión entre estos dos extremos en procura de su diferenciación y unificación.

La esenciación del Ser *(Wesung des Seyns)*, según Heidegger, se lleva a cabo en el litigio de los extremos Ser y no-Ser y

28 *Ibid.*, p. 220.

únicamente en ella, donde tiene lugar lo disputable en sí, contienda originada por la intimidad del "no" en el seno del Ser mismo, en tanto "el Ser se esencia como lo que se oculta".[29] El "no" originario pensado por Heidegger es el rehusamiento del Ser: "Esta negación originaria es del tipo de ese rehusamiento".[30] El Ser se esencia como acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* en su vacilante rehusamiento *(zögernde Versagung)*. En sentido estricto, el Ser no "es", sino que se esencia en su carácter de "no", es decir, en su rehusamiento. Pero en la historia de la metafísica o historia del primer inicio, debido a la concepción del Ser desde la *physis* como presencia y de la verdad en tanto adecuación del enunciado y la realidad, no fue posible experimentar el Ser como rehusamiento, permaneciendo el Ser en la ocultación, de tal forma que el rehusamiento *(Verweigerung)* del Ser adquirió la forma extrema del abandono del Ser *(Seinverlassenheit)*. En efecto, la intimidad del "no" continuó desconocida y, en consecuencia, la fuerza de la decisión del Ser como reino de lo disputable del o-o *(Entweder-Oder)* permaneció impensada. En la metafísica o historia del primer inicio el "no" originario de la decisión por la verdad del Ser, concebida en su vacilante rehusamiento, permanece fuera del pensar metafísico: "Y lo desconoce no porque rechace al Ser mismo como lo que hay que pensar sino porque el Ser mismo permanece fuera".[31] Pero la imposibilidad de experimentar el rehusamiento del Ser en el primer inicio, según Heidegger, no es debida a la negligencia del pensar metafísico que le hubiese impedido concebir el Ser en su rehusarse; tampoco a su impotencia o incapacidad como si se tratase de un límite impuesto al pensar ante el cual le sería imposible pensar el rehusamiento como tal. El rehusamiento del Ser permaneció oculto, de ningún modo a causa del pensar metafísico, debido al originario rehusarse del Ser mismo en su destinación histórica.

En el planteamiento de Heidegger la diferencia entre el primer inicio y el otro inicio de la historia reside en esta disposición o no frente al rehusamiento del Ser. En la historia del primer inicio la ausencia de espacios de decisión son la expresión de la ocultación del Ser, de su olvido hasta el extremo del abandono del Ser; en cambio, en el otro inicio de la historia del Ser, en la fundación de la decisión más originaria e histórica, se experimenta la esenciación del Ser como vacilante rehusamiento. "Sin embargo: dejar al Ser *(Seyn)* en la ocultación y experimentar al Ser *(Seyn)* como lo que se oculta es radicalmente diferente".[32] Lo dejado en la ocultación en el primer inicio se convierte en lo más recordado en el otro inicio: el rehusamiento. Pero al nombrar al Ser como vacilante rehusamiento no se alude a un mero retirarse o ausentarse del ser, sino a la intimidad de una asignación. Y lo asignado o donado es el ser mismo como vacilante rehusamiento. La inicial esenciación del Ser como acontecimiento-apropiador es este vacilante rehusamiento

29 *Ibid.*, p. 210.
30 *Ibid.*, p. 152.
31 M. Heidegger, *Nietzsche II*, *op. cit.*, p. 287.
32 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*, p. 210.

como asignación *(Zu-gewiesen)*, la cual, al mismo tiempo, es la más elevada donación *(Schenkung)* del Ser.

En *Meditación,* en el parágrafo 78 titulado "El ser y la 'negatividad'", Heidegger identifica la negatividad donadora con la nada:

> Mientras esa proscripción de la nada parezca evidente y encuentre el más barato consentimiento, permanecerá el hombre en el olvido del Ser, es decir, en esa no relación con el Ser *[Seyn]*, que le impide apreciar el obsequio de la "negatividad" y medir la determinación de la humanidad y de este modo entrar en el espacio-de-juego-temporal de las decisiones simples.[33]

Este no originario experimentado en el otro inicio, indica Heidegger, no remite a una estructura categorial lógica, tampoco es meramente lo "vano", pues lo anterior son determinaciones de lo negativo tomadas en el sentido de pérdida o ausencia de algo; por el contrario, este "no" originario posee para Heidegger un sentido asignador: el rehusamiento del Ser como perteneciente a la historia del Ser es la más alta donación, y lo donado es el saber de la negatividad, es decir, el saber del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* al que ha de disponerse el *Dasein*. Aquello que no pudo experimentarse en el primer inicio al disponerse el hombre a la habitualidad de la entidad del ente, acaece en el otro inicio como disposición del *Dasein* a experimentar lo más inhabitual, esto es, el "no" originario propio al rehusamiento del Ser. Así, el hombre histórico es acaecido-apropiadoramente por el Ser; esto significa que de su condición de "expropiado del Ser" ha sido "transferido al Ser", pensado como acaecimiento-apropiador.

Esta verdad del Ser como despejamiento, para el ocultarse en el pensamiento de Heidegger, no puede ser reducida a una proposición objetiva; decididamente ella escapa a la lógica del enunciado, en cambio, pertenece al saber del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* que se configura como saber de la negatividad en el temple fundamental de la retención *(Verhaltenheit)* en el que el *Dasein* se dispone hacia el misterio que encarna el vacilante rehusarse. La esenciación de la decisión es salto a ese "no" originario en el que el Ser es donado en el rehusamiento, y también en ese exceso de rehusamiento que es la nada. Sin duda, señala Heidegger, en la historia del primer inicio o historia de la metafísica la nada ha permanecido impensada al asumirse en los términos de negación del ente, es decir, la nada ha aparecido como lo equivalente al "no ente", y desde esta ciega visión, se ha reducido la nada al mero plano del enunciado y de la entidad y, por tanto, se le ha apartado de toda referencia al Ser. En contravía de la metafísica Heidegger pone en cuestión la concepción tradicional de la nada: la nada no es un "no ente", ni lo presente ante la mano, ni privación del Ser, sino el "no" excesivo del Ser y, por tanto, la nada no es el equivalente del "no ente", sino al contrario, más que todo ente. La nada, el sumo rehusamiento, ni es aniquilación, ni es meta por alcanzar para defensa de una filosofía de la nada. En el parágrafo anteriormente mencionado de

33 Martin Heidegger, *Meditación*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2006, p. 255.

*Meditación* puede leerse: "La nada no es negación del ente ni tal de la entidad, ni es 'privación' del Ser, que sería despojo, al mismo tiempo aniquilación, sino *la nada es el primer y sumo obsequio del Ser*".[34] La nada es la demasía de "no" en el Ser, en ella está contenido el máximo rehusamiento del Ser, pero también la más alta donación. El saber de la nada es el saber del acaecimiento-apropiador y como tal significa el ingreso en el otro inicio de la historia a la más extrema decisión por el Ser: acaece un viraje en la concepción del Ser: "el ser al servicio del ente" es transformado en "todo ente es ofrendado al Ser".[35]

En su libro *Nietzsche I*, Heidegger discurre acerca de este saber de la nada en el filósofo:

> ¡Cómo habríamos de ver y experimentar jamás el día como día si no estuviera la noche! Por eso, la prueba más dura pero también más infalible de la fuerza y autenticidad pensante de un filósofo es la de si en el ser del ente experimenta de inmediato y desde su fundamento la cercanía de la nada. Aquel a quien esto se le rehúsa está definitivamente y sin esperanzas fuera de la filosofía.[36]

De ningún modo hay aquí una defensa del nihilismo en el sentido de estimar la nada como una meta a alcanzar; simplemente la nada corresponde a eso que Heidegger nombra como "estremecimiento del Ser" *(Erzitterung des Seyns)* en relación con la más extrema decisión.

## El arte: un paraje de decisión

La crítica heideggeriana a la esencia metafísica del arte y, en especial, a su fase final en la época moderna, puede encontrarse en *Meditación* (1938-1939) en el parágrafo 11 titulado: "El arte en la época del acabamiento de la modernidad" donde Heidegger lanza una sentencia apremiante: "El arte acaba en esta época su esencia metafísica vigente. El signo de ello es la desaparición de la obra de arte, aunque no del arte".[37] El acabamiento de la esencia metafísica del arte coincide, según Heidegger, con la época del acabamiento de la modernidad, y a su vez, esta constituye la fase final de la metafísica consumada. La característica fundamental de la esencia metafísica del arte en la época del acabamiento de la modernidad reside en la derivación de la obra de arte *(Kunstwerk)* en algo distinto que Heidegger ha querido nombrar con la palabra "instalación" *(Anlage)*. En efecto, aquello producido en esta fase final de la modernidad ha perdido para Heidegger el carácter de obra, y por eso pregunta si todavía pueden considerarse "obras", o más bien, si en estas producciones rige un dispositivo técnico *(Gestell)* que las hace estar dirigidas desde la planeación del ente, de tal modo que ellas devienen el resultado de la organización planetaria encargada de la regulación y control del ente. Acabamiento *(Vollendung)* significa en este ensayo la consumación de las posibilidades de la esencia metafísica del

34 *Ibid.*, p. 254.
35 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía, op. cit.*, p. 191.
36 Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Barcelona, Destino, 2000, p. 370.
37 M. Heidegger, *Meditación, op. cit.*, p. 40.

arte, y su consecuencia ha sido la desaparición de la obra de arte y la aparición de un arte que surge como un "modo de acabamiento de la maquinación en el construir a fondo del ente para la disponibilidad incondicionalmente segura de lo organizado".[38]

Desaparición de la obra de arte quiere decir, en el planteamiento de Heidegger, que en la época de la organización técnico-científica no hay ni puede hablarse de "obra" de arte porque en ella ya no hay ese ponerse-en-obra la verdad del Ser, y solo existe maquinación *(Machenchaft)* y formación vivencial *(Erlebnisschulung)*, formas de la organización del ente o modos de la determinación de la entidad del ente. En el final de la época moderna la obra de arte desaparece y, en cambio, surge un arte como expresión vivencial al servicio de la pura maquinación dirigida hacia lo disponible organizado y previamente planificado para el aseguramiento del poder técnico regido por lo mensurable. Las producciones de esta fase final de la modernidad son instalaciones insertadas técnicamente en el paisaje, en los espacios públicos y, en general, en el ente, y se presentan disponibles como objetos re-presentables y re-presentados por una subjetividad que, a su vez, se encuentra inscrita en el dominio de lo masivo. Heidegger descubre en la desaparición de la obra de arte, y en la aparición del arte como expresión vivencial y maquinación, el signo no solo del acabamiento de la esencia metafísica del arte, sino también el signo del abandono del ente por parte del Ser: "En el desaparecer de la obra a favor de la pura maquinación se cumple una consolidación del pleno abandono del Ser del ente".[39] En la época del acabamiento de la modernidad, época del predominio de la apariencia de decisionalidad, en la que al pensar no le es dado traspasar el límite del representar, el abandono del Ser se hace cada vez más extremo, excesivo, definitivo, y el arte no puede escapar al orden organizacional del mundo técnico en el que el Ser se queda por fuera, las producciones artísticas se convierten en instalaciones incapaces de fundar historia o de constituir un salto previo a una decisión inicial.

En la conferencia dictada en Atenas titulada "La proveniencia del arte y la determinación del pensar" (1967) Heidegger conserva este mismo acento crítico frente al acrecentamiento del mundo técnico semejante al crecer imparable de una devastación. En esta ocasión pregunta:

> ¿Qué sucede con el arte dentro la sociedad industrial, cuyo mundo ha comenzado a devenir uno cibernético? ¿Se convertirán los enunciados del arte en un tipo de información en y para este mundo? ¿Se irán a determinar sus producciones por el solo hecho de que satisfagan el carácter procesual del círculo regulador industrial y su constante cumplimiento? Si así fuera el caso ¿puede la obra seguir siendo obra todavía?[40]

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 Martin Heidegger, "La proveniencia del arte y la determinación del pensar", [en línea], disponible en: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm, consulta: 20 de marzo de 2011.

El círculo regulador moderno se ha extendido de tal modo, según Heidegger, que tampoco el arte ha podido escapar al proyecto cibernético hasta devenir no solo lo controlado, sino también aquello controlador. En dicha conferencia, Heidegger vuelve a manifestar su desconfianza hacia las obras del arte moderno; su pregunta sobre si pueden seguir siendo obras lleva implícita una respuesta que ya había expresado en *Meditación* al lanzar su sentencia acerca de la desaparición de la obra de arte en la época del acabamiento de la modernidad. Pero la continuación del arte en la fase final de la época moderna revela, para él, la inclusión del arte en el mundo técnico-científico. Ello se debe, señala Heidegger, al triunfo del método sobre la ciencia en el siglo XVII con Galileo y Newton, a partir del cual solo tiene validez aquello que es verificable y calculable, y ello comporta una "decisión" hacia el apoderamiento del animal tecnificado, regido por el proyecto matemático de la naturaleza, en el que la totalidad del mundo deviene "imagen", es decir, es controlado anticipadamente mediante el cálculo de este círculo regulador.

En esta crítica a la esencia metafísica del arte en su fase final, Heidegger enfatiza acerca de la ausencia de decisionalidad de las producciones artísticas, reguladas mediante un dispositivo planeador que previamente determina su sentido: "El arte es la organización de las instalaciones de lo hacible del ente, por ello anticipadamente sin decisión".[41] Esta planeación y determinación anticipada sobre la obra de arte deja ver una ausencia de decisión, es decir, en ella nada viene a decisión. La obra de arte, al satisfacer plenamente a la maquinación y a la formación vivencial, impide la apertura del ámbito tempo-espacial de la decisión:

> El arte asume en igualdad esencial con la técnica y la historiografía la organización del ente, cuyo ser ha sido decidido por anticipado como maquinación, por lo cual el arte no puede incumbir de ninguna manera un espacio de juego de decisión, una decisionalidad.[42]

Heidegger contrapone aquí su tesis acerca de la desaparición de la obra de arte y el predominio de las instalaciones reguladas por el dispositivo técnico con su original planteamiento sobre la obra de arte proyectada como "un paraje de decisión". La esencia maquinadora del ente se ha extendido al ámbito del arte para impedir la creación de un espacio de juego temporal en el que sea posible un despejamiento del Ser; en cambio, su único interés es promover el "hacer" en el olvido del sentido originario de la τέχνη griega, en tanto saber o disposición de llevar hasta el mundo de lo visible el reino de lo invisible. En la fuga "La resonancia" de *Aportes a la filosofía*[43] también dedica varios apartados a la relación entre maquinación y vivencia, donde resuena la indigencia *(Not)* del abandono del Ser, pero esta solo pretende simular una relación de contrarios: la ausencia de cuestionabilidad de la maquinación y la aparente cuestionabilidad de las vivencias; sin embargo, más

41 *Ibid.*, p. 44.
42 *Ibid.*
43 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*

que diferencia existe una solidaridad entre ambas proveniente de la incapacidad tanto para el poder maquinador como para la formación vivencial de inaugurar un preguntar que le sea posible abrir nuevos espacios de decisión.

Heidegger encuentra cómo en la época del acabamiento de la modernidad, en la consumación de todas sus posibilidades, la esencia metafísica del arte pertenece a esta organización del ente y al aseguramiento del dominio masivo y público. Para Heidegger, las producciones devienen instalaciones, aun en la poesía cuando se destina a una publicidad normativa; la palabra, la imagen y el sonido, cuyo fin es difundir este lenguaje entre las masas; la fotografía y el cine como montaje generador de una conducta pública y de un lenguaje gestual establecidos como moda mediante una publicidad organizada para su consumo inmediato; el *kitsch* como manifestación de lo inesencial destinado a la propaganda pública y el arte industrial, expresión real del mundo maquinador que en su constitución técnica satisface al orden de lo instalacional. En *El final de la filosofía y la tarea del pensar* Heidegger alude de nuevo a la intervención del dispositivo técnico *(Gestell)* en el ámbito del arte: "La cibernética transforma el lenguaje en un intercambio de noticias. Las artes se convierten en instrumentos de información manipulados y manipuladores".[44] Tampoco el museo ha escapado al dispositivo organizador y planificador del ente en sus convocatorias proyectadas con el fin de captar un público cada vez más numeroso, dejando en el olvido lo que significaba en otro tiempo conservar y salvaguardar las obras del pasado. La esencia de la planificación determina las exposiciones artísticas sujetándolas al emprendimiento cultural del siglo XIX, promovido por la historiografía *(Historie)* del arte que defiende el gusto estético orientado desde un dispositivo organizativo y planeador.

En el parágrafo 44 de *Aportes a la filosofía,* titulado "Las decisiones", Heidegger menciona una serie de transformaciones que él denomina "históricas"; ante su gran variedad y diferencia creeríamos que el concepto de decisión en su pensamiento habría que considerarlo a partir de una multiplicidad de transiciones. No obstante, aclara que estos virajes obedecen a necesidades históricas provenientes de la única y más extrema decisión por el Ser. Uno de ellos es aquel en que el arte deja de conformar una organización vivencial y se convierte en "ese ponerse-en-obra" la verdad. Sin embargo, este giro contemplado en su despliegue externo como separación solo puede tener lugar si se encuentra enlazado a la deliberación fundamental por la verdad del Ser. Según su concepción del arte, este deviene "un paraje de decisión" que prepara el ámbito de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* en el que se delibera por la verdad del Ser *(Ereignis).* El pensar inicial o la meditación promueve este cambio de la esencia del arte desde su esencia vivencial metafísica hasta su manifestación como ese ponerse-en obra la verdad. Así, la obra de arte procura el despejamiento *(Lichtung)* del Ser, ella misma conlleva una decisión por el Ser: "La obra misma cumple ahora la tarea

44 Martin Heidegger, *El final de la filosofía y la tarea del pensar,* Madrid, Técnos, 2001, p. 101.

de desplegar conjuntamente esa decisión por el Ser *(Seyn)*".[45] Cuando Heidegger se refiere al carácter fundador del arte lo hace en relación con la fundación de este despejamiento del Ser, es decir, a la apertura del ámbito tempo-espacial en el que se decide no solo un cambio de la esencia del arte y del hombre, sino también de la verdad del Ser.

El que Heidegger plantee el arte como un paraje de decisión no puede ser interpretado en un sentido total como si se tratase de "el" paraje de decisión del arte, sino al modo de "un" paraje de decisión, un paraje destacado o eminente al lado de esos pocos modos de acaecer la verdad como son el pensar, la política, la religión y el sacrificio esencial. Lo decisional en el arte se presenta bajo la forma de una necesidad histórica surgida de la más extrema decisión por el Ser, la cual no sucede en la publicidad: "Lo más difícil y magnífico de la decisión por el Ser es que permanece invisible y en el caso de expresarse, en absoluto mal interpretada y de este modo es protegida de todo vulgar manoseo".[46] La más extrema decisión por la verdad del Ser no puede ser tomada como un objeto ante los ojos, tampoco posee el carácter de lo perceptible ni de lo pronunciable, pues escapa a la lógica de la percepción y del lenguaje; de ningún modo puede ser reconocida a la manera de un suceso masivo y público, el Ser en sí mismo no se dice ni inmediata ni mediatamente, el retraimiento del Ser se refugia en el silencio y nunca en el lenguaje proposicional. La decisionalidad en el pensamiento de Heidegger necesariamente está asociada al futuro, pero no al modo de un simple sobrevenir de lo nuevo frente a lo antiguo, sino en un sentido fundacional: "La decisión ya no toca el aspecto y la conformación de lo futuro como el añadido de algo nuevo a lo vigente en el mismo circuito de mundo, es fundación de la esencia del futuro mismo".[47] La participación del hombre en dicha decisión depende de si está dispuesto a prepararla, o si, por el contrario, elude su preparación. El arte es un paraje eminente conducente a preparar el advenir de la última decisión en la que está contenida la esencia del futuro.

La idea heideggeriana del arte como "un paraje de decisión" expuesta especialmente en el parágrafo 77 de *Aportes a la filosofía*, titulado: "La 'metafísica' y el origen de la obra de arte" y en el parágrafo 11 de *Meditación*, mencionado anteriormente, cuyo título reza "El arte en la época del acabamiento de la modernidad", se encuentra en íntima conexión con su idea del arte como fundación originaria de la verdad del Ser presentada en *El origen de la obra de arte*. En estas conferencias Heidegger plantea el carácter fundacional del arte en un triple sentido: en cuanto donación, fundamentación e inicio. Pero este triple sentido de la fundación no debe asociarse a la fundamentación metafísica en su necesidad de establecer un fundamento firme y seguro que garantice la certeza de la verdad. En cambio, en el espacio de juego despejado por el arte el hombre

45 M. Heidegger, *Meditación*, *op. cit.*, p. 45.
46 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*, p. 87.
47 M. Heidegger, *La historia del Ser*, *op. cit.*, p. 81.

es asignado al Ser, y dicha asignación es libre donación, donde se abandona lo vigente y existe una libre disposición hacia lo inicial: "Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar".[48] Así, la historia de Occidente experimentó este impulso en Grecia justamente en el momento en que el arte se tornó histórico. Según lo hemos indicado con anterioridad, el arte en Heidegger es, ante todo, origen *(Ursprung)* y salto *(Sprung)* fundador capaz de inaugurar inicialmente la historia.

Cuando Heidegger en *El origen de la obra de arte* afirma: "Todo arte es en esencia poema", debemos interpretar tal afirmación en un sentido general y no restringido. Con la palabra poema *(Dichtung)* Heidegger no está aludiendo al arte particular de la poesía *(Poesie)*, sino al "proyecto despejante" *(lichtender Entwurf)*; lo así despejado es este espacio de juego temporal de la decisión por la verdad del Ser en el que le es dado ingresar al *Dasein* histórico. El arte particular de la poesía es apenas una de las manifestaciones de la esencia poética del arte en el sentido del "proyecto despejante"; pero solo el arte concebido como ese ponerse-en obra la verdad puede devenir "proyecto despejante". También se requiere diferenciar aquí entre este "poner" *(setzen)* referido al arte y ese otro "poner" *(stellen)* a partir del cual Heidegger vincula el mundo técnico moderno dominado por la provocación ante la naturaleza. El arte es ese ponerse de la verdad en la acepción del producir *(Hervorbringen)* como un traer delante, es decir, al modo de un conducir lo invisible a la visibilidad, a diferencia del provocar *(Herausfordern)* que convierte la naturaleza en un depósito de almacenamiento de energías. En ese ponerse la verdad en la obra de arte, el crear y el dejar surgir no encarnan pasividad o inmovilidad, al contrario, Heidegger piensa la movilidad interna de la obra sin que por ello se considere en contradicción con el dejarla reposar en sí misma.

Respecto al asunto de la unidad de las artes en el poema *(Dichtung)*, Beda Alleman en su ensayo "Heideggers Begriff der Kunst"[49] considera que puede causar extrañeza esta reunión de las artes tradicionales —arquitectura, pintura, escultura, música, poesía—, bajo el concepto general de poema. No obstante, si se interpreta el concepto de poema en sentido amplio a partir del concepto griego de ποίησις, este en ningún caso remite a la poesía en el sentido de un arte particular entre otros, sino al emerger de lo invisible en el reino de lo visible. Si se piensa en este concepto griego de ποίησις se comprenderá la insistencia de Heidegger en proponer una unidad reuniente de las artes bajo el nombre de poema comprendido como "proyecto despejante" de la verdad; cada una de las artes cumple con ser proyecto despejante, por lo cual pueden ser agrupadas en el concepto amplio de poema.

En efecto, Beda Alleman en su interpretación se propone dirimir esta problemática respecto a la unidad de las

48 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2001, p. 63.

49 Beda Alleman, "Heideggers Begriff der Kunst", en: *Grosse Themen Martin Heideggers*, Friburgo, Rombach Verlag, 1990, pp. 84-103.

artes en el poema, por medio de un retorno a la palabra "poema" en su origen griego: ποίησις. Por otra parte, Alleman señala que es completamente usual en el concepto genérico de las artes incluir a la poesía y reconoce con Heidegger la preferencia de la poesía entre las artes. Según Alleman, el poema en Heidegger contiene las diferentes artes, incluida la poesía en sentido restringido; no obstante, esta tiene prioridad sobre las demás artes por abrigarse en las palabras, pues el lenguaje es el proyecto despejante originario en el que acaece para el hombre la apertura inicial de lo ente. En efecto, esta noción amplia de poema puede ser tan abarcadora que Heidegger se pregunta si el arte desde la arquitectura hasta la poesía puede agotarla, al considerar la intimidad de poema y lenguaje. El ponerse en obra de la verdad es la inauguración de lo abierto *(das Offene)* mediante este proyecto despejante que prepara el libre ámbito de tiempo-espacio *(Zeit-Raum)* para la fundación de la verdad del Ser.

Asimismo, sobre la pregunta por el lugar privilegiado del arte en la historia del Ser, Walter Biemel ha expresado:

> Según mi interpretación, el arte abre dos posibilidades fundamentales, la primera es la de descubrirnos, hacernos patente el mundo en que vivimos, lo que no queremos ver o no podemos ver [...] La otra posibilidad consiste en que el arte puede abrir una nueva relación con el Ser, que nada tenga que ver con la *civilización* mundial dominante.[50]

En relación con la primera posibilidad expuesta por Biemel, en realidad, el hombre necesita que le sean reveladas ciertas verdades en otro escenario diferente al cotidiano, pues en este a veces permanece ciego o voluntariamente se resiste a vislumbrar lo esencial, y el arte, según Biemel, adviene como ese ámbito en el cual descubrimos lo desconocido de nuestro mundo; aquello que antes nos resistíamos a ver se nos presenta a través de la obra de arte, ataviado con diferente vestidura, como si lograra descubrir no solo nuestro sí mismo, sino el mundo en que habitamos. En relación con la segunda posibilidad, Biemel se refiere al lenguaje despejante del arte, desde donde es posible ingresar a una relación con el Ser mediante un giro rectificador que nos sitúe por fuera del mundo técnico. Aunque Biemel expresa su incertidumbre frente a esta posible vuelta, por cuanto también es posible una pérdida de relación con el Ser debido al acrecentamiento excesivo del *Gestell* en la época moderna. El arte puede devenir salvador ante la inminencia del peligro, señala Biemel, pero si el peligro se hace excesivo es posible que ya no exista ninguna posibilidad de dar el paso atrás hacia una relación más originaria con el Ser. De todos modos, Biemel contempla el carácter decisivo que tiene el arte en una época indigente, y sostiene que es en este dejar libre propio del lenguaje del arte, en el procurar el despejamiento de lo abierto, donde podemos preguntar por la posibilidad o no de entrar en una relación con el Ser y experimentar así este giro rectificador.

50 Walter Biemel, *La interpretación del arte en Heidegger*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universidad de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica, 1994.

Por su parte, Heidegger, ante la evidencia de la desaparición de la obra de arte, todavía espera —pero su espera no podemos equipararla a una promesa reservada al futuro— que todavía el arte pueda devenir "un paraje de decisión de singulares insólitos".[51] La obra de arte es paraje de decisión y no objeto simbólico *(sinn-bildlicher);* de ser así sería reductible a las órbitas de la estética, que hasta ahora ha girado en la polaridad objeto-sujeto, y en la dualidad entre lo sensible y un sentido pretendido supremo. La obra de arte es "un paraje de decisión" porque propicia un despejamiento del Ser *(Lichtung des Seyns)* en el que tiene lugar otra esencia del hombre, en lo abierto el hombre es transferido al *Dasein.* Antes que constituir un soporte objetual al cual se le atribuya un cúmulo de propiedades, la obra de arte es acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* que contiene en sí mismo un viraje *(Kehre)* decisivo. Heidegger lo expresa abiertamente: "La obra no es objeto simbólico, ni instalación de la organización del ente, sino despejamiento del Ser como tal, despejamiento que contiene la decisión por otra esencia del hombre".[52] Crear significa despejar el espacio de juego temporal, permitir la inauguración del ámbito despejado, traer delante en el producir, permitir la apertura del Ser y la presentificación del ente, en suma, dejar libre.

Pero si el acontecimiento de esta apertura ha de experimentarse como un dejar libre, debe incluir necesariamente el rehusarse del Ser, pues crear es preservar el despejamiento para el ocultarse *(Lichtung für des Sichverbergens).* En efecto, lo propiamente abierto en la apertura inaugurada en la obra de arte es esta hendidura abismal de la verdad del Ser: la contrariedad de la verdad y la no-verdad. Pero dicha hendidura antes que un estado de presencia y ausencia del Ser es el incesante acontecer de su desocultarse y retraerse expresado en el vacilante rehusamiento *(zögernde Versagung).* La obra de arte es un "dejar libre" en el sentido de abrir un espacio despejado en el que el ente se manifieste y a su vez, ese mismo ente participe del rehusarse del Ser, pues el despejamiento no puede experimentarse sin la abstención. El arte es "un paraje de decisión", según Heidegger, porque funda y dona el campo abierto en el que se hace visible lo extraordinario *(Ungeheure)* y se combate lo ordinario *(Geheure);* esta fundación es donación en la que lo donado no corresponde a lo habitual, ni a lo dado o disponible, sino que mediante el impulso *(Stoss)* del salto fundador del Ser el hombre es removido hacia lo abismal, a lo incierto, a lo extraño del Ser mismo, hacia lo preguntado por el poeta René Char: "¿Cómo vivir sin desconocido ante sí?".[53]

En efecto, después de sustentar nuestra tesis fundamental acerca del arte como un paraje de decisión en el pensamiento de Heidegger, debemos acometer la tarea en el próximo capítulo de pensar la estructura interna de la obra de arte en relación con una concepción novedosa introducida por Heidegger: la contienda entre los dos rasgos esenciales de la obra, el erigir de

51 M. Heidegger, *Meditación, op. cit.,* p. 45.
52 *Ibid.*
53 René Char, "Argument", en: *Oeuvres completes,* París, Gallimard, 1983, p. 247.

un mundo y el traer-aquí la tierra. Nos corresponde, ante todo, enlazar dicha noción de combate con el problema de la decisionalidad. En primer lugar, presentaremos críticamente diversas interpretaciones acerca del litigio de mundo y tierra librada al interior de la obra de arte, las cuales encontramos que reflexionan sobre este concepto fundamental para la concepción de la obra de arte, pero sin poner el acento en el asunto de la decisionalidad. En segundo lugar, daremos a conocer nuestra propia interpretación en la que destacamos la identificación realizada por Heidegger entre la apertura de un mundo en la obra de arte y el carácter decisional que supone dicho estado de abierto. Ante todo, nos proponemos dejar ver cómo esta apertura acaecida en la contienda del mundo con la tierra no se restringe a la obra misma, sino que el mundo es la proyección de las decisiones asumidas por un pueblo histórico. Así, una comunidad ha de estar preparada para reconocer esta apertura decisional, pero también existe la posibilidad de pasar de largo ante ella. Defenderemos la idea sobre la presencia de un fundamento heraclíteo desde el principio hasta el final en *El origen de la obra de arte,* pues en la relación conflictiva y abismal entre estos dos contendientes de la obra de arte, mundo y tierra, puede llegar a abrirse el espectro de las decisiones esenciales del *Dasein* histórico.

# 5

# Contienda de mundo y tierra

## Crítica a algunas interpretaciones

Frente a la tradición estética occidental o "metafísica del arte" —según denominación del mismo Heidegger—, en la que la obra de arte es comprendida a partir de los dos componentes estructurales, hasta tal punto que se ha tornado canónica en toda consideración sobre el arte, en *El origen de la obra de arte* se propone una verdadera innovación al referirse a los dos rasgos esenciales *(Wesenzügen)* de la obra de arte: el erigir de un mundo *(Aufstellen)* y el traer-aquí la tierra *(Herstellen)*. Pero estos dos rasgos no se presentan disociados en la obra, por el contrario, son inseparables en sí mismos, ninguno puede ser sin el otro y ambos participan de una disputa *(Bestreitung)* resuelta en una contienda *(Streit)*. Aunque esta concepción no estética de la obra de arte no ha encontrado gran acogida en el ámbito de la historia del arte sí puede hallarse una reflexión sobre dicha contienda de mundo y tierra en algunos filósofos interesados en comprender cómo se despliega en Heidegger la pregunta por el arte a partir de la pregunta por el Ser. Sobre estas diversas interpretaciones nos ocuparemos en lo que sigue, presentando lo que consideramos sus respectivos alcances y limitaciones.

La relación ensamblada de mundo y tierra, según Andreas Grossmann,[1] es presentada inicialmente por Heidegger a partir de su meditación acerca del templo griego; él comporta, dice Grossmann, la instauración de un mundo; no obstante, reconoce el sentido amplio conferido por Heidegger, en sus conferencias sobre el arte, al planteamiento sobre la erección de un mundo, a saber: no solo hay una remisión a la construcción de un edificio o al levantamiento de una estatua, sino también a la representación de una tragedia griega con ocasión de una celebración festiva, esto es, la instauración de un mundo se hace extensiva tanto a una obra de la arquitectura como a una obra de la escultura, de la pintura, del teatro y, en general, de la obra de arte. La gran contribución de la interpretación de Grossmann puede verse en su reflexión sobre el erigir de un mundo en la obra de arte como un modo de glorificar *(Rühmen)* y de consagrar *(Weihen)*. Glorificar, anota Grossmann,

1 Andreas Grossmann, "Kunst als Ursprung. Der Kunstwerk-Aufsatz (1935-1936)", en: *Spur zum Heiligen*, Bonn, Bouvier, 1996, pp. 123-161.

proviene del culto religioso, esto es, del sacralizar en que el dios es invocado a la presencia; en la erección de la obra lo sagrado se experimenta como sagrado y el dios está presente circundando el espacio; además, glorificar puede aludir al prestigio de la "gloria", o bien a la esplendidez de la realeza. También se dice que un edificio es consagrado *(einweihen)*, quiere decir que ha sido instaurado; consagrar puede aludir al dedicarse de alguien o de algo a un asunto determinado, se dice que está enteramente vinculado a él o es consagrado en un misterio de tal modo que pueda ser transferido a su meta; así el erigir una obra es un glorificar y un consagrar en el sentido de un disponer y un poder "transferir" a un pueblo y conducirlo para que afronte decisiones esenciales históricas.

Para Grossmann, la erección de la obra, en el sentido de glorificar y consagrar, significa la inauguración de un mundo que es, ante todo, orientación en el espacio. Respecto a los dos rasgos esenciales de la obra, el erigirse de un mundo y el traer-aquí de la tierra, él sostiene que la unidad de ambos se realiza en la contienda y que dicho acaecimiento es anárquico *(an-archisches)*. Pero esto no significa, aclara Grossmann, que la contienda librada en la obra de arte pueda asociársela con destrucción, antes bien, la contienda debe ser pensada como la reunión de los contendientes en la unidad de la obra, en ella estos se realizan en la autodeterminación de su esencia: el mundo se afirma como lo abierto únicamente en el enfrentarse con lo cerrado de la tierra, y la tierra se reconoce como lo cerrado en su enfrentamiento con el mundo. Esta disputa es comprendida por Grossmann al modo de una contienda viviente *(lebendigen Streit)*, de la que no puede esperarse una mediación que posibilite dirimir el litigio de los contendientes enfrentados, para configurar así la unidad de la obra de arte. Al referirse al concepto de contienda Grossmann plantea una relación de afinidad con el πόλεμος de Heráclito y con el concepto de intimidad *(Innigkeit)* de Hölderlin, pero sin enfrentar propiamente una reflexión sobre esta similitud. Lo que más le interesa a Grossmann es desarrollar la contraposición de Heidegger con Aristóteles en relación con su concepción del movimiento. La idea de Heidegger acerca de la íntima movilidad resguardada en el reposar de la obra de arte es contrastada por Grossmann con el movimiento en Aristóteles: este último piensa el movimiento (κίνησις) dirigido a su plena realización en la realidad del ἔργον alcanzada en el τέλος donde tiene lugar su acabamiento, de tal modo que ἔργον y τέλος reciben su determinación del εἶδος. En cambio, el reposar de la obra de arte en Heidegger implica un movimiento sin meta que no conoce una predeterminación a partir de un εἶδος, simplemente es un acontecer que encuentra su unidad en la contienda. En efecto, en su crítica al trasfondo metafísico de la estética occidental apreciamos cómo Heidegger recusa esta orientación dada a la obra de arte hacia un εἶδος, es decir, hacia la determinación de la materia a través de una forma como su εἶδος, la movilidad encontrada al interior de la obra de arte no conoce este τέλος, solo encuentra su acabamiento en la unidad de la obra que reposa en sí misma.

También debemos reconocer como un alcance significativo el que Grossmann haya puesto al descubierto la relación exis-

tente entre la contienda *(Streit)* de mundo y tierra en la obra de arte con la contienda originaria *(Ur-streit)* de la verdad expresada en la lucha entre el despejamiento y el ocultamiento; en la obra de arte el mundo se retrae en la tierra, y esta sobresale a través del mundo, de este modo, la esencia de la verdad se desencadena a través del arte, uno de esos pocos modos de acontecer de la verdad en el que se disputa por el ente en totalidad; no obstante, creemos que esta relación de la contienda entre mundo y tierra y la contienda originaria de la verdad merecería una mayor elucidación, en la que se muestre cómo la tierra en su encerrarse no solo se corresponde con el ocultamiento de la verdad, pues la tierra en tanto refugio y acogida permite el abrirse de un mundo, y así la tierra también se encuentra en conexión con el desocultamiento de la verdad; del mismo modo, el mundo en su apertura no solo se relaciona con el desocultamiento de la verdad, también el mundo al resguardarse y retraerse en la tierra experimenta el ocultamiento de la verdad. Cada uno, mundo y tierra, tiene una relación de correspondencia con la contienda originaria en la que se debaten el desocultamiento y ocultamiento de la verdad. Grossmann subraya la idea de Heidegger acerca de la tendencia de la verdad hacia la obra *(der Zug zum Werk)* entre los pocos modos esenciales en que le es dado instalarse en el ente. En este punto él se arriesga a dar un paso adelante hacia una meditación decisional sobre el arte cuando se refiere al templo griego, a la tragedia griega, a la catedral de Bamberg, al poema de Meyers, al cuadro de Van Gogh, y señala cómo estas obras no son meramente imitativas, antes bien, en ellas acontece la verdad como desocultamiento-ocultamiento en su despejamiento ocultante, convirtiéndose en la verdad de los hombres frente al totalmente otro, esto es, ante el dios o los dioses sagrados. Según lo anterior, concluye Grossman, el decir del arte sitúa a un pueblo ante la decisión histórica. Pero, aunque hace referencia a esta apertura de un mundo donde se abren las "decisiones esenciales" de la historia, el asunto de la decisionalidad histórica a partir del despejamiento del mundo de la obra no alcanza un tratamiento expreso, lo que constituye una limitación digna de mención de su interpretación. Se requiere meditar detenidamente sobre lo expresado por Heidegger en sus conferencias sobre el arte acerca de la apertura del mundo en la obra de arte, y su exigencia de "decisión" y "medida".

Por otra parte, en el prólogo de *El origen de la obra de arte*, titulado "La verdad de la obra de arte", Hans-Georg Gadamer[2] propone pensar la procedencia de los conceptos de mundo y tierra, antes de abordar la disputa de ambos en el acontecer de la verdad. En realidad, dice Gadamer, el concepto de mundo no era nuevo en el pensamiento de Heidegger, pues ya en *Ser y tiempo* el mundo se perfila como el horizonte que se anticipa al proyecto de la existencia; lo que sí resultaba una verdadera novedad, sostiene Gadamer, era el concepto de tierra que por primera vez introducía Heidegger en sus ensayos sobre el arte, en contraposición al concepto de mundo. Mientras el concepto de mundo

2 Hans-Georg Gadamer, *Los caminos de Heidegger,* Barcelona, Herder, 2002, pp. 95-108.

provenía del lenguaje filosófico de Heidegger el de tierra tenía su origen en la poesía de Hölderlin, debido "a su tono mítico y gnóstico de resonancia arcaica, que solo podía tener derechos de patria en el mundo de la poesía".[3] El concepto de tierra que hasta entonces era una noción poética pasó a ser un rasgo ontológico fundamental de la obra de arte. Le debemos a Gadamer, en relación con el concepto de tierra, el haber advertido sobre la diferencia existente entre los materiales antes de ser incorporados a la obra y aquellos que han sido integrados en ella. Antes de ser incorporados no son más que pura materia en espera de adquirir una forma en el proceso de elaboración. En la construcción de un utensilio pasan a ser "materiales" que se desgastan con el uso; la obra de arte se resguarda en el ser-tierra, en aquello donde todo surge y se reintegra sin que pueda, de ninguna forma, ser tomada por un "material" o una materia prima. Es necesario reconocer cómo Gadamer subraya oportunamente el hecho de la inexistencia de algo material en la obra de arte, mostrando cómo con el concepto de tierra Heidegger ha logrado despojar a la obra de toda idea de materialidad, pues en sentido estricto, ni la tierra es un material ni el mundo es un objeto.

En nuestro concepto, cuando Gadamer se dispone a pensar la disputa de la contienda de mundo y tierra se queda a medio camino al referirse a la "tensión" existente entre el surgir de la obra y su tendencia a estar resguardada. Más aún, de la intensidad de esta tensión, asegura Gadamer, dependerá el rango de una configuración artística, esto es, aquello que la hará sobresalir en su resplandor. Esta "tensión", a la que Heidegger denomina "disputa", soporta la obra de arte entre lo que surge y aquello que tiende a resguardarse, y se manifiesta, según él, al modo de un "empuje" que hace posible la eclosión del acontecer de la obra de arte, esto es, la apertura de un mundo que antes no existía. Decimos que Gadamer se queda a medio camino porque no reflexiona sobre el concepto mismo al no detenerse en el concepto mismo de "contienda", es decir, sobre cómo se lleva a cabo esta disputa de los contendientes en el que cada uno lleva al otro más allá de sí mismo. Gadamer reduce la contienda o contraposición de mundo y tierra a una oposición muy simple entre lo cerrado de la tierra y lo abierto del mundo: "Tierra es un concepto contrario a mundo en cuanto caracteriza, en contraste con el abrirse, el albergar-dentro-de sí y el encerrar. Ambas características están claramente presentes en la obra de arte, el abrirse lo mismo que el cerrarse".[4] Pero en una lectura más detenida de este pasaje la tierra no es solo lo que tiende a cerrarse, sino también la que, al ofrecer refugio en su seno, hace emerger a lo abierto del mundo, y a su vez, el mundo no es solo apertura, sino que solo en tanto se resguarda y se retrae en la tierra puede elevarse por encima de ella. La relación de mundo y tierra es una relación conflictiva; cada contrario solo "es" en tanto entra en disputa con el otro, y únicamente en medio de dicha contrariedad alcanza el despliegue de su esencia. Por eso, la interpretación de Gadamer resulta

3 *Ibid.*, p. 99.
4 *Ibid.*, p. 103.

limitada en este aspecto, al pasar de largo ante la noción fundamental en Heidegger de "contienda" o confrontación, donde se requiere pensar las vías y caminos en que los contendientes alcanzan la autoafirmación de su propia esencia.

Al igual que Grossmann, Gadamer vincula la "tensión" dispuesta en la obra de arte entre el mundo y la tierra con el acaecer de la verdad, en su doble modalidad de desocultamiento y ocultamiento, aunque no se refiere a lo originario de dicho acaecer, como sí lo hace Grossmann. Gadamer se propone, especialmente, dejar ver que en la obra no solo ocurre el simultáneo desocultarse y ocultarse de la verdad, sino que ella es un acontecimiento en sí misma. Él ha puesto de relieve que la obra de arte es, en el pensamiento de Heidegger, un acontecer de la verdad del Ser y, en controversia con Hegel, ha mostrado cómo este acontecimiento no requiere ser superado por el concepto filosófico. No hay nada en la obra de arte, afirma Gadamer, que sea remisión a un significado por fuera de ella; la obra de arte no remite a un significado o a un sentido más allá de su contenido, sino que hace estar presente el significado en su mismo ser-obra, en el acontecimiento de su presencia, en la autorrealización de su sentido. Y el significado de la obra, según Gadamer, es el mundo que se abre en ella misma, independiente de una subjetividad que altere su reposar en sí misma. Gadamer alude al contraste entre el empuje de la apertura de un mundo y la quietud de la obra, aquello que Heidegger concebía como la movilidad de la obra al interior de su reposar en sí misma. ¿Pero qué es lo que surge en el empuje experimentado en la obra de arte? En la interpretación de Gadamer eso que surge es el mundo de la obra, esta no solo se encuentra sumergida en su propio mundo, sino que es capaz de abrir su propio mundo; la obra de arte nos permite descubrir, anota él, algo que anteriormente no conocíamos, de tal modo que con ella se introduce algo nuevo en nuestra existencia. Lo que no dice es qué significa la apertura del mundo de la obra en relación con la historicidad, es decir, cómo se enlaza la apertura de la obra con el acontecer histórico de un pueblo, pues en reiteradas ocasiones Heidegger indica cómo en la contienda se abre el mundo de la obra y con él se abre el mundo de las decisiones de un pueblo histórico. Así, conceptuamos que Gadamer pasa de largo ante este carácter decisional que le confiere Heidegger a la apertura del mundo. Con todo, Gadamer ha mostrado cómo con la introducción de la disputa-tensión entre el mundo y la tierra, que causó una sensación filosófica en el medio académico alemán, Heidegger logra desafiar no solo el pensamiento moderno anclado en la subjetividad, sino también la tradición metafísica de la estética.

Para Karsten Harries,[5] *El origen de la obra de arte* se encuentra en camino a los *Aportes a la filosofía*, y permite acceder al pensamiento fundamental de esta enigmática obra. La contienda de mundo y tierra, desarrollada en las conferencias sobre el arte, es el camino al pensamien-

5 Cfr. Karsten Harries, "Word and Earth", en: *A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Países Bajos, Springer Netherlands, 2009, pp. 109-120.

to esencial del acaecimiento-apropiador *(Ereignis),* en el que se orienta esta última obra. Al igual que Gadamer, Harries se refiere a una "tensión" inevitable en la oposición de mundo y tierra, pero antes que confundirse con una riña debe ser asumida en el sentido de contienda o conflicto, que bien puede asociarse al πόλημος heraclíteo, traducido por Heidegger al alemán con la palabra *Auseinandersetzung,* que quiere decir confrontación, un modo de poner un escenario a cierta distancia para hacerlo visible en su propio ser. Pero Harries se concentra mucho más en este concepto de contienda que Gadamer, afirmando cómo mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, al mismo tiempo, son inseparables; el mundo no es sin la tierra y la tierra no es sin el mundo, pues no se trata de concebir una unidad vacía de opuestos. El contrajuego de mundo y tierra al interior de la obra de arte es, en su interpretación, el acaecimiento-apropiador de la verdad del Ser. Aunque Harries afirma que en el ensayo sobre el arte Heidegger presenta la obra de arte como un acaecimiento y no en su reposo o su quietud, posteriormente admite que en dicho ensayo el reposo propio de la autosubsistencia de la obra es inseparable de la idea de contienda. Tampoco Harries se encuentra muy lejos de Gadamer cuando sostiene que *El origen de la obra de arte* presupone el concepto de mundo expuesto en *Ser y tiempo* y en otros cursos anteriores. No obstante, Harries plantea una diferencia: el mundo ya no es una construcción humana, sino un destino histórico, de tal modo que entre los modernos existe una predestinación a vivir en un mundo donde los dioses han huido y ninguna voluntad humana podría impedir este destino. En relación con la obra de arte, el erigir un mundo ha de ser entendido, según Harries, como el acondicionamiento del espacio libre, tal como expresa la palabra *einräumen* que significa espaciar, hacer lugar o llevar algo a un espacio, y la palabra *einrichten* que quiere decir acondicionar un lugar o espacio, en el sentido heideggeriano de liberar un espacio.

Desde nuestra mirada, el problema o limitación de la interpretación de Karsten Harries consiste en relacionar el concepto de tierra introducido por Heidegger con la "materialidad" de la obra de arte, diferenciando entre el "material" utilizado por el artista y el "material" empleado por el artesano en la elaboración del utensilio, como si en ambos casos fuese posible hablar de material. Es sabido que Heidegger ha introducido este concepto de tierra para mostrar que no hay nada material en la obra de arte, ni siquiera un rastro de materialidad —en lo que ha insistido suficientemente Gadamer— y, sin embargo, Harries expresa que el concepto de tierra alude al "material del objeto del arte", siempre que el "material" sea comprendido en un sentido amplio que incluya, por ejemplo en el templo griego, el cielo bajo el que se levanta, la roca que lo sostiene, el mármol en el que ha sido construido. Creemos que el concepto de tierra no es simplemente un sustituto de la noción de material, al contrario, tierra nombra la inexistencia de toda materialidad en la obra de arte. En general, continúa Harries, el artista revela el "material" de una obra en su "materialidad", el mármol en tanto mármol, el granito en cuanto granito y

la madera de tilo como madera de tilo. También, cuando está hablando del arte particular de la poesía, Harries comenta que Heidegger parece aludir al "material del poeta", aunque seguidamente intercambia la palabra material por uno más adecuado, por el de "medio artístico o de expresión", mostrando cómo el poeta logra resaltar o hace sobresalir dicho medio. El traer-aquí la tierra de la obra, según Harries, quiere decir que el artista tiene la posibilidad de comprender lo que es la tierra, pero esta comprensión es más cercana, según él, al degustar o al oler que al ver lo que se encuentra ante los ojos. Extraña afirmación. Después de referirse insistentemente a la tierra como el equivalente al "material" de la obra de arte Harries opta por introducir una expresión —y podría ser recibida como un especial aporte— para nombrar la tierra, a saber: "trascendencia material". A lo cual preguntamos: ¿si la tierra trasciende lo material, por qué Harries en su ensayo se refiere al "material del objeto del arte"? Desde esta denominación es posible afirmar, según Harries, que el arte nos abre un horizonte de "trascendencia material", pues el arte al traer-aquí la tierra la conduce a lo abierto de un mundo, cerrándose en sí misma. Solo al final de su interpretación sobre el concepto de tierra, y en conexión con este término introducido al final de "trascendencia material", reconoce lo expresado por Heidegger acerca de la imposibilidad de concebir la existencia de algo material en la obra de arte.

Un autor como John Protevi,[6] a diferencia de los anteriores, se detiene mucho más en el concepto mismo de contienda *(Streit)*, planteando su importante tesis que afirma —a la que nosotros nos adherimos— cómo Heidegger a partir del concepto de contienda *(Streit)* logra acallar o silenciar la noción de superación *(Aufhebung)* hegeliana. Con este fin, propone que la unidad de la contienda entre el erigirse del mundo y el traer-aquí la tierra configuran la autosubsistencia *(Insichstehen)* de la obra de arte; por tanto, la singularidad de este acaecimiento no puede asumirse como simplemente un momento perteneciente al despliegue de un espíritu hacia la verdad suprema, alcanzada en un momento superior, en el concepto de la filosofía. Protevi interpreta el arte en Heidegger como un acontecer singular de la verdad, en el que no hay una referencia a un movimiento espiritual en curso, como si fuera posible un conservar y sobrepasar de los participantes hacia un movimiento más profundo, tal como sucede en la dialéctica hegeliana. Argumenta que en la obra de arte se lleva a cabo una contienda creciente, orientada a la autoafirmación de los contendientes, de tal modo que cada uno se eleva hacia la autoafirmación de su esencia —dicha autoafirmación no puede asociarse con la rigidez de lo que permanece estable—, solo así cada uno preserva la autosubsistencia de la obra. Pretender reducir el arte a un momento del espíritu, el cual necesariamente debe ser superado por la

6 John Protevi, "The Stilling of the Aufhebung: Streit in 'The Origin of the Work of Art'", en: *Heidegger Studien*, Berlín, Duncker Verlag & Humblot, núm. 9, 1993, pp. 67-83.

religión y posteriormente por la verdad suprema de la filosofía, significa la disolución de la autonomía de la obra de arte. En sentido estricto, anota Protevi, los contendientes nunca alcanzarían la reconciliación en un horizonte común para ser subsumidos en un tercer rango absoluto. Cuando afirma que la disputa en el arte solo ha de comprenderse como "más contienda" está sosteniendo con Heidegger que el arte es un modo de acontecer de la verdad del Ser, y no puede ser rebasado por ningún otro saber o conocimiento. En ambos casos, se presenta un movimiento, dice Protevi, pero mientras el movimiento en la dialéctica hegeliana alcanza un resultado, el cual depende del proceso de donde surgió, en el acontecimiento que supone el arte, se trata de un movimiento al modo de un "estar en camino" *(Unterwegs)* sin declinar en una meta o final.

Continuando con su tesis, Protevi puntualiza que ni el mundo debe asumirse como una forma inteligible ni la resistencia de la tierra puede identificarse con la irracionalidad de la materia, sino que la contienda *(Streit)* de mundo y tierra es necesario pensarla, al igual que lo advierten Grossmann y Gadamer, en su relación con la contienda originaria *(Ur-streit)* de la verdad del Ser, en su desocultamiento-ocultamiento. Pero Protevi cree oportuno aclarar que no se debe identificar simplemente el mundo con lo abierto del despejamiento, ni la tierra con lo cerrado del ocultamiento; lo anterior sería una visión muy reducida acerca de la contienda. Protevi se inclina a pensar que si el mundo únicamente alcanza su apertura al resguardarse en lo cerrado de la tierra, entonces el mundo entra en relación no solo con el despejamiento, sino también con el ocultamiento de la verdad originaria; de igual manera, la tierra al cerrarse en sí misma permite la emergencia del mundo; así, la tierra pertenece a este doble acontecer de la verdad y no exclusivamente al ocultamiento, sino también a su despejamiento. Esta reflexión sobre el carácter doble que comportan el mundo y la tierra con respecto a la esencia de la verdad amplía el concepto de contienda en Heidegger, mundo y tierra no pueden ser pensados separadamente, ambos cobran existencia solo al interior de la disputa de la contienda, en su relación de pertenencia con la contienda de la verdad del Ser. Protevi señala cómo Heidegger le ha dado el nombre de rasgo *(Riss)* a la contienda originaria *(Ur-streit)* de la verdad del Ser. Protevi muestra cómo esta contienda como rasgo es la intimidad de los contendientes, y la intimidad es aquello que los mantiene separados y, al mismo tiempo, permite su unificación. Para él, la contienda como rasgo en Heidegger no puede identificarse con la desgarradura o fisura, sino con aquello que conserva la autosubsistencia de la obra, y a su vez, propicia la separación y unificación de los contendientes, esto es, los mantiene en una contienda que se torna cada vez más contienda; el rasgo conduce la confrontación de los opuestos a la unidad de un rasgo o contorno único. Por medio de la contienda como rasgo, el mundo y la tierra se mantienen separados y reunidos en la unidad de la obra de arte. El rasgo, por el contrario, indica Protevi, se pone en la obra para producir una figura *(Gestalt)* y, de este modo, la tendencia de la verdad a instalarse en la obra *(Zug-zum Werk)* es más que el poner la contienda de mundo y

tierra como rasgo en la obra de arte, pero esta verdad del arte no tiene que aspirar a verdades más profundas como la de la religión y la filosofía para alcanzar su plena realización.

En suma, plantear esta contraposición entre el movimiento de superación *(Aufhebung)* en Hegel y el de contienda *(Streit)* en Heidegger es, en nuestro concepto, un gran aporte de este intérprete, pues si tanto Hegel como Heidegger preguntan por la verdad del arte el primero lo hace desde una "filosofía del arte", en la que el arte es apenas la primera forma de la esfera absoluta del espíritu y debe ser superada en la interioridad suprema del pensar libre; y el segundo, en cambio, se interna en "la pregunta por la verdad del Ser", donde la verdad del arte deviene uno de los modos de acaecer de la verdad del Ser, sin que este acaecer del arte requiera ser superado por los otros modos de acaecer de la verdad: el pensamiento, la religión, el poetizar, la política. Pese a que Protevi es hasta ahora quien más se ha concentrado en el concepto de contienda, su interpretación adolece de un planteamiento que permita pensar la proyección de dicha contienda hacia la futuridad del *Dasein*, pues la apertura de un mundo en la obra de arte en el pensamiento de Heidegger no debe restringirse únicamente a la obra como tal, requiere ser pensada a partir de la transformación histórica que supone, esto es, debe remitir a las ideas de decisionalidad e historicidad.

Desde otra óptica, Julian Young, junto a Grossmann, reconoce la procedencia de la confrontación entre el mundo y la tierra, del πόλεμος heraclíteo.[7] Pero Young, más que detenerse en este concepto de contienda o confrontación, prefiere sondear el sentido que tiene en Heidegger la apertura del mundo y el elaborar traer-aquí la tierra, propios de la obra de arte. Young expone que, en las conferencias de Heidegger sobre el arte, el mundo no es un objeto dispuesto enfrente para ser conocido; antes bien, él es lo "inobjetivo", siempre irreductible a un ente ante la mano. Creemos que Julian Young ofrece un aporte muy significativo al presentar su reflexión acerca de la relación mundo-obra de arte y al plantear dos situaciones posibles: puede suceder que el mundo sea apartado de la obra, o bien, la obra sea apartada de su mundo. En la primera, cuando los mundos sucumben y perecen, dice Julian Young, como es el caso del mundo griego y medieval, el mundo de la obra se ha derrumbado, y la obra ya no puede preservar su continuo estado de apertura del mundo, convirtiéndose en una pieza más de una colección conservada en un museo. La segunda situación la ilustra Young con la pintura la *Virgen Sixtina* de Rafael, creada para acompañar una misa funeraria, y si en el caso de ser trasladada a un museo —como actualmente sucede al encontrarse instalada en el Museo de Dresde en Alemania— sería despojada de su mundo para convertirse en un objeto estético. Así, en la interpretación de Julian Young el mundo es la comprensión fundamental a partir de la cual se reúnen los miembros de una cultura histórica.

7 Cfr. Julian Young, "The Origin of the Work of Art", en: *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, University Press, 2001, pp. 1-61.

Young sugiere que el erigir un mundo no puede confundirse con el instalar, como el simplemente llevar una obra a una colección o exposición; antes bien, la instauración de una obra supone la consagración de un mundo, como también lo ha mostrado Grossmann, revistiéndolo de "dignidad" y "esplendor", insistiendo en el carácter sagrado del mundo. Según la lectura de Young, el mundo no es solo una perspectiva de las cosas, sino el horizonte de todos los horizontes donde se incluyen todas las perspectivas disponibles para los hombres a él pertenecientes.

No obstante, nosotros consideramos insostenible la tesis de Young que defiende el predominio de la óptica ética respecto a la ontológica en la meditación heideggeriana del templo griego. Cuando en ella se menciona la reunión del mundo y su proyección como victoria y derrota, lo que es valiente y cobarde, lo elevado y fugaz, lo que es amo y esclavo, la "apariencia del destino humano" y las "decisiones simples y esenciales", según Young, Heidegger está refiriéndose más a lo que "debería ser" que a lo que "es", y en ese sentido, desde su interpretación, el enfoque que le confiere Heidegger es más ético que ontológico. Seguidamente, Young parece modificar su tesis al afirmar la inseparabilidad de la ontología y la ética, y la necesidad que tiene la última de fundamentarse en la primera. La tesis propuesta por Yung debemos confrontarla con nuestro criterio, para afirmar que la meditación sobre el templo griego realizada por Heidegger se inscribe, ante todo, en la pregunta por el Ser y, en efecto, se encuentra por fuera de una perspectiva ética y ontológica. En la *Carta al Humanismo* (1949) Heidegger sitúa claramente el pensar de la verdad del Ser por fuera de la ontología y la ética. Allí se indica cómo la ética ha surgido al lado de la física y la lógica, justo cuando el pensar se convirtió en filosofía en Platón. Los pensadores iniciales, señala Heidegger, no conocieron una lógica, ni una física, ni una ética y, sin embargo, en ellos se descubre el ἦθος mucho más originario que la ética posterior. Con todo, la meditación de Heidegger sobre el templo griego pregunta por el ser-de la obra de arte, inscribiendo esta pregunta en la pregunta por el Ser; desde allí piensa la apertura no solo del mundo de la obra, sino la apertura de las "decisiones esenciales de un pueblo histórico", y de ningún modo se interesa por pensar las reglas éticas que pueden dirigir el comportamiento o el vivir del hombre, ni formula la pregunta ontológica por el ser del ente. A la meditación sobre el templo griego realizada en *El origen de la obra de arte* se le pueden adjudicar sus mismas palabras:

> El pensar que pregunta por la verdad del Ser y al hacerlo determina la estancia esencial del hombre a partir del Ser y con la mira en el Ser no es ni ética, ni ontológica. Por eso, y en este ámbito, la pregunta por la mutua relación entre ambas no tiene fundamento alguno.[8]

En dicha meditación, la mención de Heidegger a los opuestos del nacimiento y la muerte, la desgracia y la dicha, la victoria y la derrota, la permanencia y

8 Martin Heidegger, "Carta al Humanismo", en: *Hitos*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 291-292.

la destrucción, puede identificarse más con el ἦθος originario heraclíteo que aún no ha declinado en una ética. Estas contrariedades divergentes se reúnen en la unidad del Ser, recibiendo su orientación desde la pregunta por el Ser.

Cuando Julian Young pregunta por el significado de la apertura del mundo en el pensamiento de Martin Heidegger y cuestiona lo que él denomina la "visión prometeica del arte" presente, donde se propone el arte como creación del mundo y al artista como el creador originario de un mundo que apenas se inicia con él, pertenece a esta visión prometeica el presentar a Homero como el creador del mundo occidental, o creer que un determinado templo griego pudo haber creado el mundo griego. A esta visión prometeica del arte Young opone su propia interpretación, en la cual no solo se rechaza la idea de que el propósito del arte es crear un mundo, sino que también se afirma que el fin del arte es "hacer expresamente visible", "tematizar" un mundo ya existente y, por tanto, no existen artistas prometeicos creadores del mundo. Según esta visión no prometeica del arte, y continuando con los ejemplos anteriores, es posible afirmar que Homero "hace visible" en sus poemas el mundo mitológico existente, pues el mundo griego y su mitología estaba establecida antes de la construcción de los templos. Esta última interpretación, según Young, está presente en *El origen de la obra de arte,* aunque sostiene que Heidegger en los años anteriores, desde 1933 a 1936, parecía seducido por esta visión prometeica. En efecto, si se tiene en cuenta que el arte es lenguaje, anota Young, entonces será posible comprender que para Heidegger el lenguaje es poesía, pero antes que crear un mundo él es la "proyección" de un mundo y, por consiguiente, la poesía deviene un "decir proyectivo". Según lo anterior, la tarea del poeta no sería crear la voz del pueblo, sino recordarle al pueblo esta voz que procede de él mismo. Creemos que a partir de esta discusión Julian Yung logra perfilar el sentido de la obra como "apertura del mundo", en donde no se hace referencia a lo que es sagrado o profano, sino que allí mismo se decide lo que es sagrado y lo que es profano y se esclarece el verdadero fin del arte en su "hacer visible" un mundo.

Según nuestro criterio, el énfasis puesto por Yung en el carácter ético de las reflexiones de Heidegger sobre el templo griego le impide afrontar con detenimiento el asunto de la apertura acaecida en la obra de arte de "las decisiones esenciales de un pueblo histórico"; es precisamente esta idea la que nosotros nos proponemos aquí defender y sustentar, y es esta una limitación digna de mencionar en la presente lectura. Tampoco hay en ella una elucidación amplia sobre el concepto de tierra al concentrarse mucho más en el carácter sagrado del mundo. De la tierra se dice que es el lado oscuro del "otro lado" de la luna que es el claro del mundo, y se le hace corresponder con lo apolíneo y dionisíaco en Nietzsche, y con la dualidad hölderliana de "claridad de presentación" y "el fuego del cielo", pero se olvida que en la contienda de mundo y tierra esta se relaciona no solo con la ocultación, sino también con el desocultamiento, esto es, con la contienda originaria de la verdad. Y, por último, cada vez que Julian Young nombra la "tierra" en Heidegger intercambia esta

palabra con la palabra "material" o "materiales" de la obra, como si fuesen reductibles; al atender a los materiales de la obra, dice Young, se percibe en Heidegger un interés por la belleza sensorial más que conceptual, de ahí que en su consideración de la tierra haya caído en la "estética", para adoptar una actitud estética "desinteresada". Nada más contrario, según nuestro parecer, a la tentativa heideggeriana de poner en cuestión la tradición estética-metafísica amparada en los conceptos de materia y forma, mediante la introducción de este nuevo lenguaje de mundo y tierra para caracterizar los rasgos esenciales de la obra de arte.

La interpretación de Pierre Pochon[9] acerca de la contienda de mundo y tierra en la obra de arte y su relación con la contienda primigenia de la verdad como despejamiento y ocultamiento, se orienta a partir del planteamiento de Heidegger acerca de la necesidad del abrigo *(Bergung)* de la verdad en el ente, elaborado por él, no solo en *El origen de la obra de arte* sino también en *Aportes a la filosofía.* En este ensayo sobre el arte, señala Pochon, Heidegger había mostrado cómo la verdad experimenta una tendencia a instalarse en la obra *(Zug sum Werk),* y en *Aportes* escribe el parágrafo 247 titulado "La fundación del Da-sein y las vías del abrigo de la verdad", a fin de dejar ver cómo la pregunta por el origen de la obra de arte pertenece al ámbito de la fundación del *Dasein,* concerniente a la cuarta fuga o ensamble titulado: "La fundación". Con lo cual, sostiene Pochon, la obra de arte en su acontecer ha de asumirse no solo como un modo eminente del abrigo de la verdad del Ser en el ente, sino como un modo de fundación de la verdad del *Dasein.* El abrigo de la verdad en el ente permite la preservación del retraerse del Ser, a la vez que hace posible el desplegarse de su despejamiento; así mismo, el resguardo de la verdad en la obra de arte preserva el ocultarse de la verdad del Ser, al mismo tiempo que permite su ingreso en lo abierto. Por eso, de acuerdo con la lectura comparada que realiza Pochon de estas dos obras, puede llegar a afirmar que la instalación *(Einrichtung)* de la verdad en la obra no es más que la consecuencia del abrigo *(Bergung)* de la verdad del Ser en el ente. Al enlazar estas dos obras mencionadas Pierre Pochon pretende defender la tesis fundamental, a la que nos circunscribimos plenamente, sobre el lugar primordial que ocupa el arte en el viraje de la historia del Ser.

Ante todo, Pochon se propone resaltar cómo la contienda primigenia de la verdad del Ser, surgida entre el despejamiento y la ocultación, se despliega como la contienda entre el mundo y la tierra. Al poner al descubierto esta pertenencia de la contienda de mundo y tierra a la contienda originaria de la verdad, desapercibida para muchos intérpretes de Heidegger, Pochon ofrece un aporte fundamental al concepto de contienda. Es en dicha contienda donde la obra abre un mundo que se manifiesta en la unidad de lo que Heidegger nombra

9 Cfr. Pierre Pochon, "Le quadriparti dans la meditations heideggerienne de l'art, de L'Origine de l'Oeuvre d'Art aux Notes sur Klee", *Heidegger Studien,* Berlín, Duncker Verlag & Humblot, núm. 22, 2006, pp. 147-177.

como las vías y relaciones fundamentales de esos contrarios a los que están abocados los hombres: nacimiento y muerte, victoria y derrota, suerte e infortunio. Y en este mundo recién abierto, comenta Pochon, a un pueblo le será concedido tomar decisiones históricas. En este punto, en el que se hace referencia a la relación mundo y decisionalidad, Pochon simplemente lanza esta afirmación, sin ofrecer un tratamiento detenido al respecto. Seguidamente, retomando el ejemplo del templo griego, Pochon se encamina a presentar el concepto de tierra en Heidegger: para quien la tierra es aquello que surge libremente, en tanto es lo que tiende a cerrarse, impidiendo toda tentativa de penetración; así, al retraerse el templo sobre el peñasco o la roca este permite que la φύσις sea puesta al descubierto, revelando, por primera vez, la presencia de la tempestad y del acantilado. En la disputa con el mundo la tierra se manifiesta como una reserva oculta, desde donde una eclosión o aparición tiene lugar en lo abierto de un mundo. Conforme a lo anterior, concluye Pochon, la contienda primigenia de la verdad en su despejante ocultarse se despliega como contienda de mundo y tierra en el arte, solo si la verdad se encuentra resguardada en la obra. Con todo, la interpretación de Pierre Pochon significa un paso adelante en la concepción sobre el asunto de la contienda de mundo y tierra en la obra de arte, en especial por haber puesto de manifiesto su pertenencia a la contienda originaria de la verdad y por haber subrayado cómo el instalarse de la verdad en la obra de arte proviene del abrigo de la verdad en el ente. No obstante, en dicha lectura no se ha dado un paso hacia adelante en lo que concierne a pensar la movilidad interna de la contienda; esto es, al trasfondo heraclíteo expresado en la armonía contratendiente, la cual se manifiesta en la lucha de los adversarios del mundo y la tierra presente al interior de la obra de arte.

Por su parte, Jaques Taminiaux en su libro *Art et événement*[10] aborda en especial la contienda de mundo y tierra a partir de la primera elaboración de la conferencia de Heidegger sobre el arte, realizada en 1935. Su tesis fundamental plantea que en el análisis del establecimiento *(Austellung)* de un mundo y la producción de la tierra *(Herstellung)* en su relación de reciprocidad, antes que una yuxtaposición, sucede un descentramiento del *Dasein* y, por consiguiente, se opera una mutación o transformación desde la existencia analítica del *Dasein* desarrollada en *Ser y tiempo* (1927) hasta las conferencias sobre el origen de la obra de arte (1936). No obstante, él reconoce una continuidad con la analítica del *Dasein*, en ciertas caracterizaciones del mundo, al comprenderlo como lo diferente de lo dispuesto ante la mano, a un objeto enfrente de nosotros, o bien a un entorno, y al estimarlo como "lo siempre no-familiar" *(Unheimische)*, pues, en sentido estricto, la apertura de un mundo en la obra supone un abandono de lo habitual y ordinario. Pero según Taminiaux, en el tratamiento de uno de los rasgos del ser-obra de la obra comprendido como el establecimiento de un mundo, Heidegger

10 Jacques Taminiaux, *Art et événement*, París, Belin, 2005, pp. 110-144.

introduce dos aconteceres fundamentales, la "glorificación" y la "consagración", en donde lo divino ingresa a la presencia y los signos de los dioses intervienen en lo así abierto del mundo, para dejar ver un descentramiento del *Dasein*, comprendido bien sea en un sentido individual o como un destino colectivo; lo anterior supone para Taminiaux que el proyecto del *Dasein* pierda su originariedad. Respecto al segundo rasgo del ser-obra de la obra, el traer-aquí de la tierra, Taminiaux, advierte, al igual que Gadamer, que este no es tematizado en *Ser y tiempo*, ni proviene de la analítica del *Dasein*, y pese a esta situación intenta descubrir una presencia del *Dasein* en la reflexión heideggeriana del retraerse de la tierra en la piedra, en la madera, en el bronce, en el color, en el sonido y en la palabra; tampoco encuentra tal presencia en su preguntar acerca de si la tierra es un material que desparece en la fabricación, ni en su respuesta sobre el carácter no material de la tierra. El intento de Taminiaux resulta finalmente fallido. En definitiva, la meditación de Heidegger acerca de los dos rasgos esenciales de la obra de arte, el instaurar un mundo y el traer aquí-la tierra en el ser-obra de la obra, anota él, no es conducida hacia el movimiento de autoproyección del *Dasein*.

En suma, el análisis del conflicto entre mundo y tierra, concluye Taminiaux, revela un distanciamiento de las categorías de la ontología fundamental. Por nuestra parte, creemos que la tesis fundamental de Jaques Taminiaux que hemos presentado parece desconocer el viraje *(Kehre)* existente entre la ontología fundamental anclada en la diferencia ontológica del Ser del *Dasein* proyectada en *Ser y tiempo* (1927), y la pregunta por el Ser o la diferencia del Ser en ensayos como "La esencia de la verdad" (1929) y las dos elaboraciones de *El origen de la obra de arte*. La pretensión de Taminiaux de encontrar una continuidad entre la analítica del *Dasein* y la meditación de los dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra y su reconocimiento de la inexistencia de tal continuidad le impide ahondar en los rasgos esenciales del ser-obra de la obra desde el horizonte de la pregunta por el Ser. A partir de la perspectiva de este viraje es claro y obvio que el interés de la ontología fundamental, centrado en el *Dasein* existencial, declinara y deviniera a la luz de la meditación sobre la contienda de mundo y tierra, orientada esta vez hacia la apertura del mundo en el retraerse de la tierra experimentada en la obra de arte, donde se abren las decisiones que conciernen al destino de un pueblo, es decir, al *Dasein* ya no existencial e individual, sino al *Dasein* histórico de un pueblo. Si la obra de arte no es la consecuencia de dicha contienda, sino que en la obra se disputa la contienda, tal como lo señala Taminiaux, debemos asumir este conflicto entre los dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra; más que como la evidencia de un descentramiento del *Dasein* como un acaecimiento capaz de transformar el destino del *Dasein*, esta vez comprendido como el fundamento del hombre venidero.

La perspectiva kairológica de Félix O'Murchadha[11] interpreta el ponerse-en obra de la verdad como el contrajuego

11 Cfr. Félix O'Murchadha, "Die Zeit des Werks. Teil 1. Die Kunst", en: *Zeit des Handels und Möglichkeit der Verwandlung*, Wurzburgo, Königshausen & Neumann Verlag, 1999, pp. 141-186.

entre la posibilidad *(Möglichkeit)* y la realidad *(Wirklichkeit)*, a la que Heidegger denomina "contienda de mundo y tierra". Al interior de la obra de arte sucede el enfrentamiento de la tierra ante el mundo, y solo en la lucha contra la resistencia de la tierra tiene lugar una apertura del mundo; el cerrarse de la tierra, según él, se descubre en la realidad de la obra, pues la tierra requiere para su emergencia del despejamiento del mundo; en la apertura de este despejamiento aparece la posibilidad y, a través de esta, el cerrarse de la tierra se manifiesta en su aparecer; él ha señalado cómo para Heidegger el mundo no es un marco *(Rahmen)*, ni tampoco un mero ente, sino la apertura misma. Pero para este intérprete el fundamento de la obra no reside en el mundo, sino en la tierra; la tierra posee una prioridad respecto del mundo, en ella se experimenta en primer lugar el καιρός, pues, según su interpretación, el ocultarse de la tierra es más antiguo kairológicamente que el desocultamiento del ente y, en general, que la libertad como el dejar-ser del ente; esta prioridad de la tierra sobre el mundo es situada por O'Murchadha en la esencia de la verdad, pues para Heidegger el ocultamiento del ente en totalidad es mayor que el develamiento del ente, y el velamiento es más antiguo que el despejamiento. Para O'Murchadha las épocas de cambio kairológico de un pueblo se apreciarán en el futuro desde lo abismal de la tierra, porque el abismo reside en la tierra y no en la libertad. Este intérprete se refiere al libro de Heidegger *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, donde se afirma que las grandes épocas de cambio provienen del abismo. Cuando alude a la abismalidad de la tierra lo hace en relación con las dos acepciones de tierra que, según él, están presentes en Heidegger: de un lado, lo traído-delante en su cerrarse a sí misma al interior de la obra de arte; y del otro, aquello sobre lo que habita el hombre en el mundo, pues la historicidad de un pueblo es correlativa a la historia de su territorio. Considerando estas dos acepciones del concepto de tierra en Heidegger, él sostiene que el fundamento de la obra de arte es abismo y, en consecuencia, el fundamento del *Dasein* histórico no está exento de abismalidad.

No obstante, aunque O'Murchadha plantee la prioridad kairológica de la tierra, reconoce que esta necesita del mundo. En su retraerse en sí misma le es imprescindible su contrario, el mundo, en su despuntar y abrirse hacia el futuro. Para él ni la tierra puede reducirse al pasado ni el mundo es un surgir como continuidad de lo ya sido; en la contienda de mundo y tierra, fundada por la obra de arte, ambos se esencian hacia el futuro, merced a lo abierto del mundo que comporta la "reunión de la amplitud". El cerrarse de la tierra requiere del despejamiento del mundo, solo así adviene la esencialidad *(Gewesenheit)* de la obra, su historicidad. En nuestro concepto, la tesis de O'Murchadha sobre la prioridad kairológica de la tierra sobre el mundo proviene de una reducción simplista de la tierra con el ocultamiento de la verdad y del mundo con el desocultamiento, como si la tierra y el mundo, cada uno a su modo, no participaran del ocultamiento y desocultamiento de la verdad. No hay un planteamiento expreso por parte de Heidegger de una prioridad de la tierra sobre el mundo o viceversa, ninguno de

los contendientes puede ser sin el otro y ninguno es anterior al otro, ambos cobran existencia en el movimiento mismo de la contienda. Heidegger ha mostrado que la tierra es φύσις, en la cual existe una compatibilidad entre el surgimiento y el ocultamiento, entre el aparecer y el declinar, tal como lo ha expuesto ampliamente en su libro *Heráclito* al meditar sobre las palabras de este pensador inicial: "El surgir da su favor al ocultamiento".[12] Así, dice Heidegger, el surgir favorece al ocultamiento para permitir su esenciarse al interior del mismo surgir y, a la vez, el ocultarse le otorga su favor al surgir para que se esencie como surgimiento. Si Heidegger identifica la tierra con la φύσις le está concediendo el carácter doble de aquello que surge y tiende a cerrarse, y en su retraimiento la tierra da acogida y refugio al mundo. Con todo, el fundamento de la obra de arte es el abismo, pero este no solo reside en la tierra, sino también en su contrario, el mundo.

En nuestro criterio, lo abismal está contenido en la contienda misma, en el contrajuego de dos contrariedades divergentes que se disputan entre sí y, sin embargo, en medio de este litigio conforman la unidad de la obra de arte. O'Murchadha afronta el asunto de la decisionalidad al decir que este saber meditativo tiene el carácter de una decisión que se revierte en un nuevo ensamblaje del Ser, en el que un mundo nuevo se origina y en el que la futuridad del *Dasein* tiene que despedirse del pasado. Para este intérprete καιρός es el acaecer repentino *(plötzliche Geschehen)* y la decisión es una respuesta a este acaecimiento; él ha comprendido que al hombre no le es dado provocar o suscitar dicho acontecer; la decisión le pertenece al Ser, y en tanto el hombre se disponga al Ser puede esperar el instante de la decisión. El asunto de la decisionalidad en la interpretación de O'Murchadha está más asociado a la relación saber-decisión —no carente de importancia— que a la relación entre la contienda de mundo y tierra con la decisión histórica que de ella se desprende, desarrollada por Heidegger en *El origen de la obra de arte*, la cual orientará nuestra interpretación.

## Fundamento heraclíteo y decisión

La pregunta por el origen de la obra de arte pertenece, según Heidegger, a la pregunta por la verdad del Ser, con lo cual la contienda de mundo y tierra en la obra de arte solo puede ser asumida partiendo de la contienda primigenia de la verdad del Ser. En *Aportes a la filosofía* se indica cómo a partir del viraje *(Kehre)* del Ser pensado como *Ereignis* se origina la contienda primigenia de la verdad del Ser, acaecida entre su despejante apertura y su simultáneo ocultarse. Aquí, el Ser es concebido como "Entre" *(Zwischen)* dispuesto entre los dioses y los hombres, sin que pueda fundarse ni en los dioses huidos ni en el hombre en sí, sino en el despejarse del *Da* del *Da-sein*. Es en este "Medio" *(Mitte)* del Ser donde tiene lugar la fundación de la verdad del Ser y del *Dasein*, a partir de la relación conflictiva entre el despeja-

12 Cfr. Martin Heidegger, *Heráclito*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna-Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2012, p. 132.

miento y el ocultamiento, alcanzando su reunión en la unidad unificante del Ser. En la contienda del Ser, el despejamiento solo subsiste en su contraposición con el ocultamiento, y este solo puede abrirse en tanto ocultarse, si no es al interior del mismo despejamiento. En *Aportes*, Heidegger piensa la contienda en la esencia del Ser mismo, en el parágrafo 144 titulado "El Ser y la contienda originaria", y la presenta surgiendo a partir de la intimidad del "no" en la esenciación del Ser. En ella al Ser le concierne un "no", este a su vez genera su otro, el no-Ser, dando lugar a la contienda entre Ser y no-Ser en la esencia del Ser mismo. Pero esta negatividad, que Heidegger ha introducido en el seno del Ser, difiere de la negatividad dialéctica hegeliana en la cual lo negado es subsumido y rebasado en el saber absoluto. Al plantear Heidegger la intimidad del "no" en la contienda primigenia de la verdad del Ser pone en cuestión la idea de superación *(Aufhebung)* presente en Hegel, para introducir el sentido de fundación en el abismo *(Ab-grund)*: "Antes es solo sobreasunción y reunión (λόγος) pero ahora liberación y abismo".[13] El no-Ser, esto es, la ocultación del Ser, es propiamente lo que inaugura el tiempo-espacio abismal en el que se despliega la contienda: "Pero este próximo ocultarse es solo la manifestación del a-bismo y con ello de la verdad del acaecimiento-apropiador".[14] El retraimiento del Ser es el inicio de la contienda de mundo y tierra en el paraje del instante. En él acaece el abismo de tiempo-espacio en el que el conflicto entre mundo y tierra deviene decisión histórica.

En *Aportes a la filosofía*, en especial en los parágrafos 243 al 247 de la fuga "La fundación", Heidegger traza las condiciones fundamentales acerca de la esenciación de la verdad del Ser en el abrigo del ente. La verdad primigenia, señala él, no es una verdad en sí, independiente o separada del ente, subsistente por sí misma; al contrario, la verdad del Ser requiere para su esenciación *(Wesung)* el abrigo *(Bergung)* en el ente, sea este una cosa, un utensilio, una ofrenda, o bien, una obra de arte. Existen caminos y modos en los cuales la verdad del Ser tiene su abrigo en el ente, aunque son pocos los modos en que la verdad se abriga en el ente; estos son los esenciales y uno de ellos es el arte. Esta relación entre la esenciación de la verdad del Ser y su abrigo en el ente no es meramente accidental, sino que en ella rige una necesidad: "Abrigo pertenece a la esenciación de la verdad. Esta no es esenciación, si nunca se esencia en el abrigo".[15] No se considera aquí una verdad esenciándose en sí misma y en un tiempo ulterior abrigándose en el ente, por el contrario, la esenciación de la verdad del Ser es aquí inseparable de la contienda de mundo y tierra, lo mismo que de su abrigo en el ente. En la contienda de mundo y tierra el acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* se resguarda en el abrigo del ente, y en él, el ocultarse se retrae para proyectarse en lo abierto.

13 Martin Heidegger, "El salto", en: *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 217.
14 *Ibid.*, p. 310.
15 *Ibid.*

Únicamente en el acaecer del abrigo tiene lugar la esenciación de la verdad del Ser desplegada como contienda entre el despejamiento y el retraimiento, de mundo y tierra. El despejamiento en su apertura requiere de un ente en el que la verdad del Ser pueda abrigarse y, a su vez, en esta apertura tiene que darse el retraerse del Ser para hacer posible el abrigo de la verdad en el ente; en este no solo sucede un despejamiento del Ser, sino que también ocurre el surgimiento en lo abierto del ocultarse. El ámbito de tiempo-espacio de la contienda de mundo y tierra, y su abrigo en el ente, guarda una íntima relación con el acontecer histórico; en la fuga "El salto" se lee: "Esencial es la fuerza histórica del abrigo, fundadora del ser-ahí, y la decisión por ella y su envergadura para la subsistencia del acaecimiento-apropiador".[16] La historia es, para Heidegger, la esenciación misma del Ser *(Seyn)*, y el Ser es en sí mismo un acontecer histórico; su temporalidad ya no puede remitirse solamente a la presencia, sino a la esenciación del Ser en el ámbito tempo-espacial del paraje del instante. Mientras la historiografía *(Historie)*, como consecuencia de la metafísica, se ocupa de constatar y conservar los hechos del pasado para revivirlos en el horizonte del presente, la historia *(Geschichte)* acaece, según Heidegger, en un instante.

En la contienda del Ser, mundo y tierra se disputan entre sí, no para encaminarse hacia la conservación y constatación del pasado, sino con el fin de inaugurar la historia:

> Tierra es en un aspecto *más originaria* que naturaleza, porque está referida a la historia. Mundo es más elevado que lo solo "creado" porque es conformador de historia y de este modo lo más próximo al acaecimiento-apropiador.[17]

En efecto, la contienda de mundo y tierra en *Aportes a la filosofía* está referida a la historia, pero no simplemente porque mundo y tierra hacen parte de ella, sino porque el mundo en su disputa con la tierra funda la historia. La esenciación del Ser es el acaecer histórico de la contienda entre mundo y tierra; en esta relación conflictiva el ocultarse del Ser es el acaecer abismal de la historia. Heidegger ha declarado con insistencia que el hombre no es el forjador de la historia, en cambio, esta proviene de la esenciación de la verdad primigenia del Ser, en la disputa del ocultarse y el despejamiento del Ser. La historia es, según Heidegger, la historia del Ser *(Seyn)*, esto es, la historia de la esenciación de su verdad y de su fundación en el *Dasein*, en el ensamble tempo-espacial donde acaece la contienda de mundo y tierra.

En su libro *La historia del ser*, el parágrafo 94 lleva por título "Tierra y mundo"; en él encontramos también una manifiesta relación de la contienda del Ser con la historicidad:

> Cada tierra se cierra y pertenece así a un mundo; el cerrarse como lo *terrenal*, pero tierra aún histórica y ya histórica [...] Cada mundo se abre y permanece agregado a una tierra. Cada mundo y cada tierra es así, en el todo de su pertenencia, histórico.[18]

16 *Ibid.*, p. 225.
17 *Ibid.*
18 Martin Heidegger, *La historia del Ser*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2011, p. 134.

Heidegger es crítico de la historiografía pues esta es heredera de la metafísica occidental sumida en el abandono del Ser; su ocupación es la recolección de sucesos pasados para eternizarlos en el presente y, por eso, es sin-historia. El Ser es en sí mismo, dice Heidegger, la historia, pues en la esenciación de la verdad del Ser se disputa la contienda de mundo y tierra, el despejante ocultarse del Ser, que antes que ir en contravía de la historia permite la apertura en el paraje del instante del acaecer histórico.

Si únicamente puede pensarse la esenciación de la verdad del Ser en su doble naturaleza despejante y ocultante con relación al abrigo *(Bergung)* en el ente, ¿cómo pensar el abrigo de la verdad en la obra de arte? En *El origen de la obra de arte* Heidegger defiende la idea —en la que nos hemos apoyado en un capítulo anterior— de que existe una especial tendencia de la verdad a instalarse en la obra *(Zug zum Werk)*, con lo cual reconoce una preferencia de la verdad a instalarse en ese ente que es la obra de arte. En la "Prospectiva" de *Aportes a la filosofía*, establece la íntima relación entre instalación *(Einrichtung)* en la obra de arte y el abrigo *(Bergung)* en el ente: "Lo que se insinuó en ocasión de las conferencias sobre la obra de arte y se concibió como instalación, es ya la consecuencia del abrigo, que propiamente custodia lo despejado-oculto".[19] Según lo anterior, la pregunta por el arte debe incluirse en la pregunta por el Ser, de tal modo que la contienda de mundo y tierra, y su instalación en la obra de arte, está referida a la contienda entre el despejamiento y el ocultamiento de la verdad primigenia del Ser. Sin reservas, en *El origen de la obra de arte* Heidegger se desprende de los conceptos habituales de mundo y tierra, antes de acometer el nuevo sentido atribuido a los dos "rasgos esenciales" *(Wesenzüge)* del ser-obra de la obra de arte. En principio, dice él, la tierra no puede asociarse a una conformación de capas geológicas, ni puede identificarse en sentido astronómico con el planeta que habitamos; el mundo no puede concebirse como un marco imaginario en el que están contenidas todas las cosas, ni mucho menos es la agrupación de esas cosas, ni tampoco es un objeto situado enfrente para ser conocido. A este modo habitual de asumir la tierra y el mundo Heidegger le otorga un sentido completamente inhabitual, a saber: la obra de arte es el lugar donde se libra una contienda entre el elaborar *(Herstellen)* la tierra y el instaurar *(Aufstellen)* un mundo.

¿Cómo ha de comprenderse esta noción de tierra, inexistente en *Ser y tiempo* e introducida como una novedad en *El origen de la obra de arte*? La tierra no es un "material" del que estuviese compuesta la obra; en la creación de la obra de arte, lo que antes era un simple material, al incorporarse en la obra se transforma en la tierra de la obra, con lo cual interpretamos este cambio experimentado, a saber: las palabras, en su estado anterior, son meros segmentos funcionales, pero una vez hacen parte

19 Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía (acerca del evento)*, Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003, p. 72.

de la obra se convierten en la tierra de la poesía; los sonidos, material compuesto de ondas sonoras en su estado previo a su ingreso en la obra, solo cuando son introducidos en la obra musical se transforman en la tierra de la música; el color, en su materialidad de longitud de onda, al integrarse en la obra pictórica pasa a ser la tierra de la pintura; el hierro y el bronce, mientras sean independientes de toda creación, son simples materiales pesados, pero al ingresar en la obra escultórica se transfiguran en la tierra de la escultura. En suma, aquello que con anterioridad a la creación de la obra era un simple material sufre una transmutación desde su condición de material al carácter de tierra propio de la obra de arte. Cuando la tierra comienza a participar en la contienda con el mundo que se libra en la obra de arte puede decirse que hace parte de la intimidad de la contienda, y que se da inicio a su fulguración poética. En el retirarse o retraerse de la obra a la tierra, a las palabras, a los sonidos, al color, al hierro o al bronce, la tierra en su disputa con el mundo tiende a ocultarse, y al mismo tiempo, brinda refugio y acogida al mundo, lo que permite el surgimiento y la apertura del mismo.

En la primera elaboración de su conferencia sobre el arte titulada "Vom Ursprung des Kunstwerkes, Erste Ausarbeitung" ("Del origen de la obra de arte"), dictada en Friburgo en 1935, pregunta:

> O bien lo que en la obra viene a la aparición, ¿no es el peso de la roca, y el brillo de los metales, la elevación y flexibilidad del árbol, la luz del día y la oscuridad de la noche, el murmullo del oleaje y el susurro de los ramajes? ¿Cómo podemos nombrarlo? De ninguna manera material como medio para la fabricación de algo. A la consonancia de esta plenitud insuperable la denominamos tierra.[20]

En la elaboración definitiva del ensayo titulado "El origen de la obra de arte", presentado en Fráncfort en 1936, Heidegger lo expresa en forma más categórica: "En ningún lugar de la obra está presente algo semejante a un material".[21] Con esta afirmación pretende desprenderse de la tradición estética que ve la obra como un compuesto de materia (ὕλη) y forma (μορφή) surgida desde Platón y Aristóteles, donde la obra es concebida como una mera fabricación a partir de una materia prima y conducida a una forma determinada; según Heidegger, se trata de una interpretación del ente como un compuesto de materia y forma que la hace comparable a un utensilio, olvidándose el ser-obra de la obra de arte. La denominada por Heidegger "metafísica del arte" o estética ha trasladado esta caracterización del utensilio como un compuesto de materia y forma a la esencia de la obra de arte. Frente a dicha reducción, Heidegger propone diferenciar el utensilio en el que el material es sometido al desgaste en el uso cotidiano, y tiene como único fin la utilidad *(Dienlichkeit)* de la obra

20 Martin Heidegger, "Vom Ursprung des Kunstwerkes, Erste Ausarbeitung", en: *Heidegger Studien*, Berlin, Duncker & Humblot, 1989, vol. 5, p. 11. (La traducción es de la autora).

21 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 34.

de arte, esta es, ante todo, acaecimiento —en este ensayo sobre el arte, al acaecimiento se le nombra *Geschehnis*, y solo al final se emplea la palabra *Ereignis*—; sin duda, Heidegger reconoce que la obra de arte es una elaboración, pero en ella no hay nada semejante al desgaste de un material; en la obra de arte, aquello que no era comienza a tener existencia, y lo que antes de su elaboración aparecía como un simple material, roca, madera, metal, sonidos, color, palabras, merced a la creación de la obra, es transformado en tierra, donde todo comienza extraordinariamente a lucir, a resplandecer y a destacar. Por eso, en lugar de concebir la obra de arte en términos metafísicos de materia y forma, Heidegger prefiere introducir los nuevos conceptos de mundo y tierra.

En este ensayo sobre el arte, la instauración de un mundo solo es posible debido al cerrarse de la tierra, el cual se hace patente en su retraerse en sí misma, en su impenetrabilidad y en la resistencia que opone ante cualquier tentativa de cálculo y de medición técnico-científica, la tierra es lo indescifrable que solo aparece si no es explicada, descubierta o llevada a la publicidad: "La tierra es aquello que se cierra esencialmente en sí mismo. Traer aquí la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto aquello que se cierra a sí mismo".[22] Heidegger comprende el elaborar *(herstellen)* la tierra en el sentido de crear, así la obra de arte elabora la tierra, es decir, la crea; merced a la obra de arte, la tierra en su estado de cerrado es conducida a lo abierto. En la interpretación de Heidegger, la tierra elaborada por la obra de arte es aquello que en su tendencia a cerrarse en sí misma hace emerger *(Hervorkommend)* y otorga acogida *(Bergende)* a un mundo. Así, se introduce una nueva mirada de las artes: una obra arquitectónica, escultórica, pictórica, musical, o bien, poética, al retraerse y refugiarse respectivamente en la piedra, el bronce, los colores, los tonos, o las palabras, antes que soportar el desgaste o la desaparición de algo semejante a un material, permite, gracias a la tierra, el destacarse en lo abierto de un mundo: la roca se retrae y reposa, el bronce brilla, los colores lucen, el sonido suena vibrante, la palabra dice más; solo en el estado de cerrado de la tierra le es dado a esta ofrecer refugio al mundo y permitir su emergencia en el seno de la obra de arte.

Debemos subrayar el que Heidegger identifique en *El origen de la obra de arte* la tierra con la palabra griega φύσις. En su *Heráclito* (1943), cuando Heidegger reflexiona sobre el fragmento 123 que reza: "El surgir da su favor al ocultarse",[23] indica cómo la φύσις no puede ser pensada únicamente como surgimiento, sino que a la esencia del surgir le pertenece simultáneamente la esencia del ocultarse, esto es, el surgir incluye en sí mismo el declinar, de tal modo que surgimiento y declinación son enteramente compatibles, con lo cual el surgir da su favor al ocultarse. En el pensar inicial de Heráclito, Heidegger descubre esta relación recíproca entre el surgir y el ocultarse al interior

22 *Ibid.*

23 Cfr. M. Heidegger, *Heráclito, op. cit.*, p. 132.

de la φύσις, a saber: "El surgir propicia el ocultarse para que este esencie en la propia esencia del surgir. Pero el ocultarse esencia en tanto favorece el surgir para 'ser' surgir".[24] Al pensar la tierra en el sentido inicial griego de φύσις en *El origen de la obra de arte,* Heidegger le confiere a la tierra este sentido heraclíteo: la tierra surge en lo abierto solo como aquello que tiende a cerrarse, es surgimiento y, al mismo tiempo, ocultamiento en su tendencia a cerrarse, a oponer resistencia a cualquier intento de penetración científica. Si la tierra es φύσις, esto significa que la tierra ha de ser asumida como el ensamblaje o ἁρμονία, que hace posible el ajustarse o encajarse del ocultarse y del surgir. Desde este aspecto, la tierra no puede asociarse simplemente a lo cerrado, sino que también debe asumirse como surgimiento y aparición. La tierra es φύσις en el sentido de surgimiento —el sentido inicial de esta palabra griega no debe traducirse por naturaleza o esencia—, que en sí mismo es declinación; pero de ningún modo se trata de un surgir que desaparece tan pronto tiene lugar el declinar; en cuanto surgir, la tierra es, cada vez, y a su vez, un declinar, para ingresar así al ocultamiento. En tanto la tierra constituye uno de los rasgos esenciales del ser-obra de la obra participa no solo del ocultamiento, sino también del despejamiento de la verdad del Ser, pues ella brinda acogida y hace emerger al mundo y solo en su cerrarse se manifiesta en lo abierto del mundo. Así, la tierra, en su contienda con el mundo, participa del ocultarse, pero también del despejamiento de la verdad primigenia del Ser.

El concepto de mundo no es nuevo en el pensamiento de Heidegger; en *Ser y tiempo,*[25] el mundo estaba referido a la estructura fundamental del "ser en el mundo" *("in der Welt sein")* en cuanto estructura *a priori* del *Dasein,* sin que pueda comprenderse el ser del *Dasein* plenamente desde dicha estructura. En *El origen de la obra de arte* Heidegger, a partir del ejemplo de un templo griego, expone el nuevo concepto de mundo; él deja ver cómo la tierra es aquello donde se retira la obra, y en el retirarse o retraerse del edificio sobre la oscuridad de la roca se abre un mundo, en el cual el dios es llamado a habitar en el templo, y solo a partir de ese momento los hombres pueden conocerse a sí mismos midiéndose con el dios. Heidegger no se refiere al arte en términos generales, sino al "gran arte", cuya instalación en un lugar significa un glorificar y consagrar, es decir, cuando lo sagrado le otorga dignidad y esplendor a la obra. Pero no se ha subrayado suficientemente el carácter decisional que entraña ese otro rasgo esencial del ser-obra de la obra: la instauración de un mundo. La obra de arte permite la apertura de una espaciosidad, es decir, libera un espacio, y no solo inaugura lo abierto del mundo, sino que, al mismo tiempo, preserva su apertura. Cada vez que Heidegger se refiere al erigirse de un mundo enlaza la noción de mundo con el surgimiento de decisiones históricas, lo que hace pensar en

24 *Ibid.*, p. 154.

25 Cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 66.

una proyección del mundo abierto por la obra hacia determinaciones decisivas en el destino de un pueblo. Un mundo es para Heidegger lo inobjetivo: "Donde se toman las *decisiones* más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o volvemos a replantear".[26] Heidegger no restringe el mundo que abre la obra de arte al ámbito del arte; esta espaciosidad abierta por la obra no tiene su límite en ella misma, sino que es proyectada en relación con las vicisitudes que afronta el destino de un pueblo: "El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las *decisiones* simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico".[27] Para Heidegger solo hay mundo donde hay lenguaje e historia; la planta y el animal carecen de mundo, porque en ellos no existe la posibilidad de la apertura de este espacio libre y el despejamiento del Ser que otorgan las palabras y el devenir histórico. La planta y el animal son "sin-historia" pues ni siquiera están en referencia a la historia; por el contrario, en la historia humana se abren las contrariedades de la vida y la muerte, la alegría y la desdicha, la victoria y el fracaso, la persistencia y la devastación; al abrir un mundo la obra de arte deja ver, por primera vez, estas contrariedades, y sitúa al pueblo ante la decisión esencial de su destino.

Solo hay historia, anota Heidegger —en la primera elaboración de su ensayo sobre el arte de 1935 como en la versión definitiva de 1936—, en la tradición decisional de un pueblo que en la apertura de un mundo afronta dualidades como lentitud y premura, lejanía y proximidad, amplitud o estrechez. La frecuente alusión a estas dualidades en relación con la apertura decisional de un mundo deja ver, en estas conferencias sobre el arte, una íntima relación con el πόλεμος de Heráclito:

> Al abrirse, un mundo le ofrece a una humanidad histórica la *decisión* sobre victoria o derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo en eclosión trae a primer plano *lo aún no decidido*, lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y *decisión*.[28]

El mundo abierto en la obra le brinda a una comunidad histórica la posibilidad de la decisión sobre la esencia de su futuro; pero estas decisiones no son tomadas de un modo arbitrario, sino que devienen de súbito en el abrirse de un mundo, y para ello la comunidad histórica ha de estar preparada para reconocer esta apertura decisional o simplemente puede dejarla pasar de largo. No solo las decisiones de un pueblo están en relación con las dualidades y contrariedades mencionadas, sino que también ellas guardan una íntima relación con la aparición o desaparición de la indulgencia de los dioses y sus signos inevitables —según la primera elaboración de 1935—, o bien, con el otorgamiento o no del favor protector del dios o de los dioses —en la versión

26 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 32. Se han usado las cursivas dentro de la cita para enfatizar el carácter decisional de ese otro rasgo de la obra de arte: el instaurar un mundo.

27 *Ibid.*, p. 34.

28 *Ibid.*, p. 45.

definitiva de 1936—. Tanto en uno como en otro caso —anota Heidegger en las dos versiones— "el mundo hace mundo" *(Welt weltet)*.[29] Esta no es una expresión vacía, ni mucho menos carente de significado, sino que reitera el abrirse del mundo y de las decisiones de un pueblo, en la presencia o ausencia del dios.

Pero la apertura de un mundo no significa únicamente despejamiento; en ella se cierne la oscuridad de "lo aún no decidido", donde lo que está por decidirse alcanza la medida de la decisión:

> El mundo es el claro de las vías directrices esenciales a las que se ajusta todo *decidir*. Pero cada *decisión* se funda sobre un elemento no dominado, oculto, desorientador, pues de lo contrario no sería una tal *decisión*.[30]

Del mismo modo que Heidegger le atribuye a la tierra el carácter de lo cerrado, le concede al mundo el favor de la amplitud y, por tanto, el mundo es presentado como la apertura de los caminos o vías que trazan el trayecto y la dirección, y que despejan un espacio libre para las decisiones históricas en las que se debate un pueblo. Si el mundo no es únicamente apertura estas decisiones no están fundadas en la plenitud del despejamiento del mundo, sino en un fondo abismal "desorientador" en el que domina el ocultarse, por lo cual el mundo en cuanto ese otro rasgo esencial del ser-obra de la obra de arte pertenece, al igual que la tierra, a la doble esencia despejante-ocultante de la verdad primigenia del Ser. Hacia el final de su conferencia titulada "Como cuando en día de fiesta" (1939), Heidegger considera la venida de lo sagrado, el posible advenir de un tiempo en que la historia se vea abocada a decisiones esenciales, no importan los registros cronológicos de ese tiempo, pues "solo hay historia cada vez que la esencia de la verdad se decide inicialmente".[31] Al instaurar un mundo la obra de arte abre esta inicial decisión en la que se funda la historia humana en relación o no con el designio de los dioses; así, lo abierto de un mundo no puede restringirse a la obra de arte, debe ser proyectado a las decisiones esenciales que marcarán el destino de un pueblo.

De ningún modo Heidegger intenta trazar una vacía contraposición entre lo cerrado de la tierra y lo abierto del mundo, tal como algunas interpretaciones reduccionistas intentan exponerlo; en contraste con lo anterior, mediante la noción de contienda *(Streit)* propone la confrontación de los contendientes, mundo y tierra, al interior de la obra de arte:

> Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar el mundo y a introducirlo en su seno.[32]

La noción de contienda en Heidegger no puede interpretarse en el senti-

29 *Ibid.*, p. 32.
30 *Ibid.*, pp. 39-40.
31 Martin Heidegger, "Como cuando en día de fiesta", en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005, p. 84.
32 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 35.

do negativo de una discordia, altercado o querella que lleve a la destrucción o eliminación de los adversarios entre sí. Heidegger piensa la contienda de mundo y tierra en su relación de pertenencia con la contienda primigenia de la verdad del Ser, en su disputa entre el desocultamiento y el ocultamiento. La tierra se abre como aquello que se cierra, y de este modo la tierra al abrirse como lo cerrado ingresa en una relación con el despejamiento de la verdad y, a la vez, en su tendencia a resguardarse participa del ocultamiento de la verdad; el mundo requiere retraerse en la tierra para poder sobresalir en lo abierto, por tanto, el mundo en su retraimiento no desconoce el ocultamiento y, en su apertura, pertenece al despejamiento de la verdad del Ser. Y en medio de la contienda se lucha por la confirmación de la propia esencia en la confrontación con la esencia del otro, donde cada uno es restituido en su mismidad, en la diferenciación con la otredad. En *El origen de la obra de arte* existe una mayor elucidación sobre el movimiento interno de la contienda, que la ofrecida en *Aportes a la filosofía:* "Los elementos en lucha se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia".[33] No obstante, la única finalidad de la contienda no es la consolidación de la esencia de la tierra y de la esencia del mundo, sino su interacción conflictiva, en la que cada uno es combatiente y combativo, cada uno requiere del otro pues es imposible subsistir separados.

En la primera elaboración de 1935, Heidegger hace énfasis en la necesariedad que cada uno de los contendientes experimenta respecto del otro:

> La tierra no puede prescindir del mundo abierto si es necesario que ella misma se destaque en el pleno empuje de su auto-cerramiento y en su retención en ella de todas las cosas. Y el mundo a su vez no puede apartarse y ocultarse de la tierra si es necesario que en el juego de salvaguardia del mundo, él se relacione con alguna cosa que pueda ser salvaguardada.[34]

Si atendemos a la elaboración definitiva de 1936 vemos cómo Heidegger retoma esta necesidad recíproca que experimentan los disputantes, al decir que la tierra, para aparecer en lo abierto como aquello cerrado, requiere de lo abierto del mundo y, al mismo tiempo, el mundo necesita de la tierra para consolidarse como apertura y camino de las decisiones históricas de un pueblo. En esta relación litigiosa cada uno, antes que procurar la aniquilación o desaparición del otro, lo conduce más allá de sí: gracias a su retraerse en la tierra tiene lugar la emergencia del mundo, y este hace posible que la tierra al brindarle refugio se manifieste en lo abierto como aquello que tiende a cerrarse.

Aunque mundo y tierra están signados por una diferencia esencial, nunca esta diferencia supone una disociación irreconciliable, al contrario, significa la conquista de la *unidad* en la obra de arte: "En el combate se conquista la unidad de

33 *Ibid.*

34 M. Heidegger, "Vom Ursprung des Kunstwerkes, Erste Ausarbeitung", *op. cit.*, p. 12. (La traducción es de la autora).

mundo y tierra".[35] Mundo y tierra se disputan entre sí su dominio, pero, al mismo tiempo, en dicho combate abierto por la obra de arte los adversarios configuran la unidad de la obra de arte; ninguno de estos dos rasgos esenciales puede prescindir del otro, de hacerlo, esto significaría su eliminación. Con todo, la obra de arte es un acontecimiento en el que lo acaecido es precisamente la disputa entre dos contendientes que luchan en el espacio de juego que se abre en la obra; en este litigio no existe la voluntad de superar al otro o de suprimirlo, en cambio, cada uno es, a condición del otro, en la lucha por alcanzar el mutuo reconocimiento, la armonía en la diferencia, conquistada en la unidad de la obra: "Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Ambos pertenecen a la unidad del ser-obra".[36]

Heidegger piensa la unidad del ser-obra a partir de la confluencia de la movilidad de la contienda y el reposar de la obra de arte; él asume la movilidad de la obra a partir de esta contienda que no cesa, y que la obra misma se encarga de promover para que la contienda se torne más contenciosa, y al mismo tiempo, contempla el reposar de la obra soportando en sí misma dicha movilidad, de tal modo que la unidad de la obra se conquista a partir de un movimiento conflictivo cumplido en el reposo de la obra; solo así alcanza su autosubsistencia *(Insichselbstehen)*. Así, la movilidad de la contienda no entra en contradicción con el reposar de la obra de arte; al contrario, en la unidad de la obra el movimiento litigioso está contenido en el reposar de la obra. Al preguntar Heidegger por la obra de arte a partir de la pregunta por el Ser se orienta hacia la obra de arte como acontecer de la verdad del Ser, en el que el artista tiene su participación como puente en la creación de la obra; pero una vez concluida, el artista se retira para posibilitar la subsistencia en sí de la obra, esto es, su autodeterminación; aunque la obra tiene su origen en el artista, al alcanzar su autonomía deviene acaecimiento apropiante, y aquel que mediante la escucha atienda su decir es apropiado por ella. Esta unidad de la obra de arte es una unidad armónica que incluye en su seno una tensión proveniente de la disputa de los contendientes, mundo y tierra; se trata de una unidad que, en sí misma, es una unidad armónica contratendiente.

En el tratamiento realizado por Heidegger acerca de la contienda librada al interior de la obra de arte reconocemos el influjo del pensamiento de Heráclito. Mientras que en *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"* y su meditación sobre el poema "Germania" Heidegger cita directamente los fragmentos del pensador inicial griego, en *El origen de la obra de arte* ni siquiera menciona el nombre de este pensador. No obstante, nos arriesgamos a afirmar que en estas conferencias sobre el arte subyace el pensamiento de Heráclito desde el principio hasta el fin. En *Los himnos de Hölderlin* Heidegger recuerda algunos fragmentos de Heráclito, uno de los cuales es el fragmento 51, el cual reza:

35 *Ibid.*, p. 45.
36 *Ibid.*, p. 34.

> Ellos no entienden (a saber, los que se arrastran cotidianamente en su *Dasein*), qué y cómo, lo que por sí está separado, sin embargo, coincide en sí; una armonía antagónica es esa, como en el arco y la lira.[37]

Este pensamiento heraclíteo es asumido por Heidegger no solo en relación con la contienda primigenia del Ser, en su unidad unificante que en sí misma reúne los contendientes, el despejamiento y el ocultamiento, sino también con la relación conflictiva experimentada en la obra de arte: la diferencia de los disputantes, mundo y tierra, no excluye su reunión en una unidad donde la concordancia contiene la discrepancia, y esta antes que constituir una lejanía o dispersión lleva a la coopertenencia de estos dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. En la contienda de mundo y tierra se realiza esta coincidencia de lo diferente, esto es, la coligación de lo contratendiente en la unidad de la obra. Heidegger le confiere a la contienda el poder no solo de inaugurar esta armonía discordante, sino también de salvaguardar la unidad de la obra de arte, pues de no hacerlo decaería en una quietud estéril.

Tanto en el Ser como en el ser-obra de la obra, desde la lectura que hace Heidegger del fragmento 51 de Heráclito, la armonía no está exenta de tensión, bien sea que se piense en la tensión de la verdad primigenia u originaria del Ser, entre el despejamiento y el ocultamiento, o bien en la tensión dispuesta entre la tendencia a cerrarse de la tierra y el abrirse del mundo en la obra de arte; en ambos casos, la contienda entre los disputantes converge en una mutua pertenencia, y solo así se obtiene la estabilidad en la coligación discrepante de su unidad. No obstante, Heidegger sostiene en su interpretación de este fragmento 51 que esta armonía contratendiente no se muestra en lo público, es decir, no pertenece al orden de lo manifiesto, por el contrario, la fuerza de su poder se hace patente en lo oculto, y este poder supera en poderío al poder de aquello que se manifiesta ante los ojos. En dicho fragmento Heidegger descubre una contraposición entre el pensar esencial y el pensar corriente: el pensar esencial de Heráclito, el Ser como lo Uno que en sí mismo es contratendiente, es irreconciliable con el pensar corriente, es decir, con el pensar habitual de aquellos que no comprenden cómo puede concebirse una armonía discrepante, hallando completamente incomprensible este pensamiento esencial; al pensar corriente o común, interesado exclusivamente en la verdad objetiva, también le es imposible pensar la φύσις en su contraposición entre aquello que surge y lo que declina; en realidad, anota Heidegger, la φύσις no es propiamente lo invisible, sino aquello que aparece en lo inaparente *(Unscheinbare)*, esto es, en lo oculto o velado, con lo cual es inaccesible al pensar corriente y únicamente asequible al pensar esencial de unos pocos.

Platón, en el diálogo *El Banquete* también meditó sobre el fragmento 51 de Heráclito, poniendo en boca del médico Erixímaco las palabras: "Dice, en efecto,

37 Martin Heidegger, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2010, p. 114.

que uno, *pese a diferir en sí, concuerda consigo mismo, como la armonía del arco y de la lira*".[38] Pero Erixímaco considera un desatino o un absurdo decir que la armonía es el resultado de dos elementos discordantes, y por eso se propone interpretar a su modo el fragmento de Heráclito: es imposible concebir una armonía discordante, pues únicamente hay armonía cuando lo anteriormente discordante deja de serlo, y se hace concordante gracias a ciertas artes como la medicina, la música, la gimnástica, la agricultura o la astronomía. Desde su profesión de médico Erixímaco sostiene que el arte de la medicina debe procurar el amor de los opuestos, lo frío y caliente, lo amargo y lo dulce, lo seco con lo húmedo, pero no con la intención de armonizar lo en sí mismo discordante, sino que gracias al amor infundido por la medicina los que antes habían sido enemigos se conviertan en amigos, alcanzando la concordia. También merced al arte de la música, continúa Erixímaco, lo anteriormente discordante, lo agudo y lo grave, pasa a ser concordante. Erixímaco —y detrás de él posiblemente Platón— defiende la idea sobre la imposibilidad de pensar una armonía de lo discordante mientras no se introduzca un acuerdo amoroso entre los opuestos, de tal modo que lo anteriormente discordante pase a ser concordante. Las mencionadas artes deben procurar un acuerdo entre estos elementos divergentes, dando lugar a la armonía de lo que ha devenido amorosamente convergente. Tampoco a Hölderlin le fue desconocido el fragmento 51 de Heráclito, al que evoca en dos ocasiones en su novela *Hiperión o el eremita en Grecia* y al que considera como la clave de la esencia de la belleza: "Solo un griego podía encontrar la frase de Heráclito que ἓν διαφέρον ἑαυτῷ ('Lo uno que se diferencia de sí mismo'), pues es la esencia de la belleza y antes que se descubriera no había filosofía alguna".[39] Mientras Platón interpreta el fragmento 51 como la armonía de lo anteriormente discordante, transformado en concordante gracias a las artes, Hiperión lo piensa en relación con esas "horas de entusiasmo" en que el hombre experimenta la belleza plenamente y tiene la extraña sensación de la concordancia infinita del todo en su interior, y le es dada la posibilidad de "pensar de nuevo lo junto como dividido".[40] De nuevo, Hiperión nombra el ἓν διαφέρον ἑαυτῷ, aludiendo a la relación entre razón e inteligencia: la pura razón es estéril si no se acompaña de la belleza del espíritu, y la inteligencia a solas es oscuridad si no recibe la iluminación solar de la belleza.

Heidegger vuelve sobre este fragmento 51 en su libro *Heráclito*, identificando la palabra griega ἁρμονία con la palabra alemana *Fügung*, vertida al español por "ensamble", y la palabra ἁρμός con *Fuge*, el ajuste, de tal modo que él piensa la armonía —antes que en el sentido de consonancia o resonancia *(Ein-klang)* musical que remitiría a un equilibrio en la distribución de los tonos musicales— al modo de un ensamble o

38 Platón, *El Banquete*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2011, p. 45.
39 Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 116.
40 *Ibid.*

ajuste de las fuerzas contratendientes. Sin duda, no será posible atribuir, en *Aportes a la filosofía,* al ensamblaje *(Gefüge)* de los diferentes ajustes *(Fuge)* —la resonancia, el interludio, el salto, la fundación, el último dios, los futuros— un carácter músical, como si se tratase de un movimiento sonoro armónico o en fuga dispuesto para el oído; por el contrario, también este ha de interpretarse desde el ajuste de los momentos diferentes en la unidad ensambladora del Ser; en la fuga del acaecimiento-apropiador *(Ereignis)* se ensamblan en una unidad estos diferentes ajustes. Respecto a la interpretación heideggeriana del arte, el fragmento de Heráclito podría enunciarse así: lo que difiere en sí y se mantiene en disputa, mundo y tierra, se ensambla en una unidad armónica, merced al ensamblaje propiciado por el ser-obra de la obra de arte; en el instaurar un mundo y elaborar la tierra la obra en lugar de disipar la contienda la provoca y, al mismo tiempo, la preserva; la tierra en su tendencia a cerrarse se ensambla o ajusta en la apertura del mundo, y este, a su vez, es ensamblado en lo cerrado de la tierra. Tal ensamblaje de mundo y tierra en la unidad de la obra de arte no significa un impedimento para la movilidad de la obra, antes bien, a partir de él se infunde más movimiento a la lucha entre los disputantes, engendrándose más contienda, sin perder por eso el reposar de la obra; el enfrentamiento de los contendientes y su ensamble en la unidad de la obra no supone un movimiento dialéctico en el que se esperaría una resolución ulterior en la superación *(Aufhebung)* hegeliana, sino que supone la movilidad de una contienda *(Streit)* en la que se lucha por sí mismo y por el otro, para obtener la unidad de la obra de arte.

Surge la pregunta: ¿cuál es la finalidad última por la que luchan los contendientes? Una respuesta a dicha pregunta puede encontrarse en la declaración de Heidegger: "La lucha llega a su punto culminante en la simplicidad de la intimidad por lo que la unidad de la obra ocurre en la disputa del combate".[41] Si el punto más alto de la contienda es la simplicidad de la intimidad, ¿qué entiende Heidegger aquí por "intimidad"? Esta palabra es extraída del poeta Hölderlin, convirtiéndose en un término fundamental en sus poemas y ensayos. La palabra "intimidad" es interpretada por Heidegger del siguiente modo: lo que hace posible al mismo tiempo la separación y la unificación; así lo expresa en su conferencia "Hölderlin y la esencia de la poesía" (1936): "Lo que mantiene a las cosas separadas y en conflicto, pero que por eso mismo también las agrupa y reúne, es lo que Hölderlin llama 'la intimidad'".[42] Pero ¿qué es lo reunido y al mismo tiempo separado? ¿Acaso las vivencias de un sujeto? En su meditación sobre el poema "Germania" de Hölderlin, se aclara que la palabra "intimidad" *(Innigkeit)* no puede equipararse a "interioridad" *(Innerlichkeit),* pues en ella no hay nada semejante a la sentimentalidad de una vivencia como expresión interior de un sujeto. En la palabra "intimidad"

41 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.,* p. 35.

42 Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin,* Madrid, Alianza, 2005, p. 40.

resuena, en cambio, lo "armónicamente enfrentado" en el seno del Ser y, por consiguiente, en el ser-de la obra de arte; sin reservas, el sentido habitual de intimidad asociada al rango de lo sentimental es elevado por Heidegger al ámbito de la verdad del acaecimiento-apropiador: a la reunión en la unidad unificante del Ser, de la verdad y su no-verdad, del despejamiento y el ocultamiento.

En su reflexión sobre el poema de Hölderlin "El Rin", Heidegger identifica la intimidad con el misterio de lo puramente brotado: el "Medio del Ser"; la intimidad es aquello que permite la enemistad o separación de lo brotado y el haber-brotado, del Ser y el no-Ser, y al mismo tiempo, hace posible su reconciliación en la unidad originaria del Ser. La fuerza de dicha intimidad reside en su poder de velamiento, es decir, en su capacidad de no dejarse explicar en una determinación única, solo se le puede comprender cuando se deja libre lo inexplicable, y se tiene el misterio ante sí, sin intentar darle una solución al enigma. La intimidad como misterio salvaguarda la verdad del Ser solo si se conserva en su poder ocultante. El misterio presupone la intimidad, y esta no puede ser pensada sin el misterio. En efecto, Heidegger identifica la "armonía antagónica" heraclítea con el concepto hölderliano de "intimidad", la cual se encuentra, como hemos mostrado, muy lejos del sentimentalismo romántico. En la meditación sobre "El Rin" se interpreta la intimidad en Hölderlin, a saber: "Es aquella unidad originaria de la enemistad de los poderes de lo puramente brotado. Es el misterio perteneciente a este Ser".[43] La intimidad es la unidad originaria que corresponde a la ἁρμονία en el fragmento de Heráclito, así como la enemistad o el "sagrado caos" debe asociarse a lo diferente o antagónico de este mismo fragmento. Se trata de una comparación, de ningún modo de una equiparación, pues Heidegger tiene muy presente la distancia epocal entre el pensador inicial griego y el poeta alemán.

Intentemos hacer una experiencia con una obra tomada del arte pictórico. ¿Cómo acaece la contienda de mundo y tierra en la obra titulada *Cielo y tierra* del pintor alemán Anselm Kiefer? La pintura se retrae en el óleo, elaborado a partir de pigmentos aglutinados en aceite, de él ha brotado un color casi monocromo, si no es por el campo que verdea y el cielo ligeramente azul; pero el color surgido del óleo no es ningún material dispuesto al cálculo, sino la tierra de la pintura. Estos pigmentos grasos son transmutados en tierra en medio de la contienda. Ninguna penetración calculadora podría dar la medida de su presencia, su aparición como tierra sucede cada vez que se le deja libre a su suerte, sin pretender apresarla en una cifra. El color casi monocromo deviene tierra al ser incorporado en la pintura, participando así en la contienda con el mundo recién abierto. En su tendencia a cerrarse, el óleo ofrece resistencia ante el intento de plasmarlo en el lienzo; no obstante, cuando busca encubrirse en la oscuridad de su propia esencia sobresale como aquello cerrado, al mismo tiempo que otorga resguardo y procura la emergencia de la apertura del mundo.

43 M. Heidegger, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, *op. cit.*, p. 217.

Lo abierto en esta pintura es el mundo donde se despliega la esencia de la pintura. La pintura *Cielo y tierra* es el acaecimiento de la esencia de la pintura. La pintura habla de sí misma y lo hace desde su medio: el color. Pero sin la disputa entre la resistencia que opone el color y el mundo que lucha por abrirse no podría conquistarse la unidad de la obra. Gracias al color se abre el mundo en el arco de un árbol sagrado, donde aparece, de súbito, semejante a un arco iris, una gran paleta de pintor. Ella es el crisol donde se mezclan los colores —el mismo en el que se funden los metales en el proceso alquímico—, para obtener, si no el sueño del oro, sí su equivalente, la unión del cielo y la tierra. Cielo y tierra son aunados en la dimensión contenida al interior del crisol. Es en él donde se incuban los colores que darán origen a la obra de arte, reuniendo en su regazo la lejanía tendida entre la danza de las nubes del cielo y el canto de la tierra. La obra de arte, al abrir un mundo, trae a la cercanía lo lejano, permite la elevación desde la tierra vigorosa en la que anidan los mortales, al cielo donde tienen su estancia los dioses. No obstante, en esta pintura no miramos el paisaje desde sí mismo, sino a través de una ventana abierta delineada en forma de paleta que, al descubrirnos su interior, nos devuelve el fastuoso paraje natural contenido en ella, un valle rodeado de colinas, entrelazado a una franja de cielo de nubes errantes.

El trazo de una flecha hacia arriba y la inscripción "Maler" en el interior de esta gran paleta indica ascenso, la flecha roza la palabra "Himmel"; el pintor es aquel mortal que va más lejos que muchos mortales, él es la escalera o el puente de emergencia para el ascenso a lo más alto. Pero antes que un sujeto genial el pintor es el origen de la obra de arte, solo porque la obra de arte a la vez lo ha originado. El pintor escucha la voz del silencio que resuena entre la tierra y el cielo, y deja ver algo. Pero la creación de la obra semeja a la creación del mundo, tanto el artista como el dios tienen que retirarse de su propia creación. Lo que permanece es la intimidad de la contienda, el rasgo ha sido ensamblado en el medio donde se disputan entre sí los contendientes reconocibles en la diferencia; mientras el color lucha por aparecer como lo cerrado en la superficie de la pintura el mundo en el que se descubre la esencia de la pintura combate por abrirse paso resguardándose en la tierra. La pintura sopesa el ocultarse del color monocromo y el despejamiento del mundo, en miras de obtener un equilibrio. La esencia de la pintura es la consagración de las nupcias entre el cielo y la tierra, las plantas y las estrellas, el macrocosmos[44] y el microcosmos. Pese a que las inscripciones en color negro "Himmel" y "Erde" están escritas arriba y abajo respectivamente, el arriba y el abajo dejan de existir como

44 Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) habla de su asombro ante el descubrimiento de Robert Fludd (1574-1637) acerca de la correspondencia entre las plantas y las estrellas; toda planta en la tierra encuentra su equivalente en una estrella del cielo, lo que significa que todo en el microcosmos está ligado al macrocosmos. Por otra parte, Kiefer manifiesta no haber tenido ningún encuentro personal con Martin Heidegger, pese a que cuando estudiaba artes en Friburgo el filósofo impartía sus seminarios en esta misma universidad; sin embargo, se reconoce como un Robert Fludd, lector asiduo de sus libros tanto en el pasado como en el presente.

puntos de referencia de lo distante y, en cambio, solo prevalece la reconciliación del cielo y la tierra en el espacio de juego concedido por la pintura. Estas palabras escritas reiteran lo pintado, la fusión de lo aparentemente distante, del cielo y la tierra, que viene a la proximidad merced a la lente de aumento de la pintura. La pintura *Cielo y tierra* culmina en una armonía contratendiente, en la que existe un diálogo entre naturaleza y arte; ni la anarquía, ni el desconcierto del caos son el final de la contienda, en contraste, las fuerzas disputantes en el fervor de la lucha conquistan para sí la concordia de lo discordante. La esencia de la pintura es este litigio entre lo cerrado del color y lo abierto del mundo, donde se revela su esencia: dejar libre el espacio para que la correspondencia entre el cielo y la tierra se torne visible. Así, las fuerzas disputantes del color y el mundo se transforman en una disonancia armónica en la unidad de la pintura.

En *El origen de la obra de arte* la intimidad es el punto más elevado de la contienda en la que mundo y tierra son enfrentados y reunidos en la unidad de la obra de arte; también allí hay una consagración al misterio, pues la verdad de la obra se debate con la no-verdad, sin que sea posible esperar la claridad total de lo que ella dice o declara; comprender una obra de arte no quiere decir resolver el enigma que ella propone, sino ver el misterio que encarna en su naturaleza inexplicable e incomprensible. En estas conferencias sobre el arte la intimidad se manifiesta en la movilidad de la contienda, en el misterio que subsiste entre la verdad y la no-verdad del Ser, y en su reunión lograda en la unidad del reposar de la obra: "Por eso es en la intimidad del combate donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma".[45] A la intimidad de la contienda Heidegger la denomina "rasgo" *(Riss)*, pero este no lo entiende como una fisura, una grieta o una rasgadura, sino como aquello que promueve la separación de los contrincantes y, a su vez, hace posible su mutua pertenencia en la unidad de la obra. El rasgo como intimidad de la contienda tiene diferentes expresiones, a saber: conduce a los disputantes a un plano común, de esta forma el rasgo *(Riss)* actúa como plano fundamental *(Grundriss)*; delinea el surgimiento del despejamiento en el que tiene su presentificación el ente, con lo que el rasgo opera como perfil *(Auf-riss)* y conduce la contraposición de medida y límite que reina entre los disputantes a un contorno único *(Umriss)*. En la intimidad de la contienda el rasgo se despliega en sus diversas manifestaciones, reuniendo en una unidad todos los rasgos: como plano fundamental, al modo de perfil y en el sentido de contorno único. Pero para Heidegger no es posible pensar una verdad y su otro, la no-verdad, sino es instalándose en el ente; por consiguiente, la contienda de la verdad del Ser requerirá del abrigo en ese ente que es la obra de arte:

> La verdad se establece en la obra. La verdad solo se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento en la oposición alternante entre mundo y tierra. La verdad, en tanto que

45 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 35.

> dicho combate entre mundo y tierra, quiere establecerse en la obra.[46]

En *Aportes a la filosofía*, en el parágrafo 31 titulado "El estilo del pensar inicial", luego de considerar el estilo del pensar a partir del temple fundamental de la retención como predisposición a la contienda de mundo y tierra en su rehusante donación, Heidegger introduce la noción de estilo *(Stil)* en el arte. Por estilo comprende: "La ley de realización de la verdad en el sentido de abrigo en el ente".[47] Parece tratarse de una legislación fundante, al igual que el estilo en el pensar inicial, en la que se dispone lo concerniente al abrigo de la verdad en el ente, y en el ámbito del arte, en ese ente que es la obra de arte. Aquí Heidegger recuerda su concepción del arte expuesto en *El origen de la obra de arte* como el "poner-en obra de la verdad", a fin de sustentar su idea acerca de cómo en la obra el abrigo se resuelve en la obra misma. No obstante, Heidegger reconoce que esta noción de estilo, aunque muy patente en el arte, tiene una corta historia, no pudiendo nosotros acudir a sus conferencias sobre el arte para completar su significatividad.

El instalarse de la verdad en la obra de arte en *El origen de la obra de arte* solo es posible si el rasgo es conducido a la contienda de mundo y tierra y abrigado en la obra. Pero la intimidad de la contienda es el rasgo solo si se retrae en la tierra, en lo pesado de la roca, en la dureza del mármol, en los sonidos de la música, en los pigmentos de la pintura, o bien, en las palabras de la poesía; y en su retraerse experimenta el surgimiento en lo abierto, para conservar su estado de cerrado. Heidegger introduce la palabra *Gestalt* para nombrar el retirarse del rasgo a la tierra y su instalarse en el combate de la obra de arte. La traducción de *Gestalt* por figura y la consideración del ser-creación como fijación del rasgo en la figura no indica el verdadero sentido que Heidegger pretende atribuirle al rasgo; él sugiere relacionar *Gestalt* con el verbo *stellen*, que puede traducirse por situar, colocar, poner, lo cual se aviene con su pensamiento sobre el arte como el "ponerse" de la verdad en la obra. Conducir el rasgo a la intimidad de la contienda y establecerlo en la *Gestalt* más que significar su fijación en una figura quiere decir ensamblarlo en la contienda de la obra; el poner es un ensamblar, esto es, permitir el ajustarse de los contrincantes en la unidad de la obra de arte: "El combate no es un rasgo en el sentido de una desgarradura, de una mera grieta que se rasga, sino que es la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes".[48] Según lo anterior, la contienda es rasgo solo en el sentido de la intimidad, esto es, en el hacer posible que lo separado pueda reunirse sin impedir que cese la disputa. La *Gestalt* no podría traducirse aquí por figura, es el ensamblaje *(Gefüge)*, anota Heidegger, por el que el rasgo es ensamblado, así el rasgo deviene el ensamble *(Fuge)* del acaecer de la verdad del Ser.

El rasgo *(Riss)* es intimidad y ensamble de la contienda, aquello que separa y reú-

46 *Ibid.*, p. 45.
47 M. Heidegger, *Aportes a la filosofía*, *op. cit.*, p. 70.
48 *Ibid.*, p. 46.

ne, diferencia y unifica. En cierta medida, el rasgo puede extraerse de la naturaleza para dejar salir el arte oculto en ella; este pensamiento lo extrae Heidegger del pintor alemán Alberto Durero: "Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá".[49] Pero, según Heidegger, este arrancar fuera de sí *(herausreissen)* no solo ha de referirse al rasgo o medida extraída de la naturaleza, sino también al rasgo descubierto en la contienda entre medida y desmesura de la obra, pues el arte está presente en la naturaleza solo porque pertenece desde el origen a la obra. En el círculo trazado al inicio de este ensayo sobre el arte Heidegger reconoce en el arte el origen del ser-obra de la obra, y a su vez, ve en la obra el origen del arte. En el ensamble del rasgo en la obra emerge eso que Heidegger denomina un "impulso" *(Stoss)*, y es a partir de este silencioso impulso cuando lo ordinario *(Geheure)* es dejado atrás, y sobresale lo extraordinario *(Ungeheure)*. La fuerza de este impulso es percibida por los cuidadores, quienes al recibir este impulso que brota de su acontecer son conducidos lejos de lo tenido hasta entonces como habitual, común o corriente, y sumergidos en la soledad abismal de la obra, para experimentar el extraordinario despejarse ocultante de la verdad.

Mientras en *Aportes a la filosofía* Heidegger se dedica a pensar la esenciación del Ser *(Wesung des Seyns)* como contienda del despejamiento y el ocultarse, traducida a la contienda de mundo y tierra desplegada en la historia, en *El origen de la obra de arte* se concentra en la contienda de mundo y tierra y su instalación en la obra de arte. No obstante, en estas conferencias sobre el arte hay una constante remisión de la disputa de la contienda en la obra a la contienda de la verdad primigenia del Ser: "Solo como tales [mundo y tierra] entran en la lucha del despejamiento y el encubrimiento".[50] En esta lucha, que no es otra que la disputa entre la verdad y la no-verdad, "ambos contendientes, el despejamiento y el ocultamiento, se distinguen y separan".[51] Cabe preguntar: ¿qué es lo disputado en la contienda primigenia del Ser? Si la verdad no es un mero estado, sino ante todo un acaecimiento, indica Heidegger, lo disputado es el espacio libre que este acontecer abre, en cuyo espacio abierto se establece la verdad; así, la obra no solo abre el espacio de juego, sino que al mismo tiempo se establece en él, y la mutua pertenencia de ambos conforman el acaecimiento de la verdad; pero como la esenciación de la verdad del Ser requiere de un ente en el que pueda tomar abrigo, "en dicho espacio abierto debe haber siempre y en cada caso un ente en el que la apertura gane su firmeza y estabilidad".[52] Según lo anterior, no será posible considerar una verdad previa a su alojamiento en el ente, ya que siempre pertenece al espacio que ella misma abre, y en el cual hay un ente que la recibe; cuando dicho

49 *Ibid.*, p. 51.
50 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 40.
51 *Ibid.*, p. 44.
52 *Ibid.*

espacio abierto adquiere consistencia y estabilidad deviene un espacio decisional, pues el acaecimiento de la verdad es, ante todo, un acaecer histórico.

Hemos mostrado en este capítulo cómo la noción de mundo en el pensamiento de Heidegger se encuentra siempre enlazado a las decisiones históricas de una comunidad. Nos corresponderá, en el próximo, afrontar la nueva concepción de mundo planteada por Heidegger en la década del cincuenta; allí no aparece el mundo contrapuesto a la tierra, sino que el mundo comporta la reunión de cuatro regiones, el cielo, la tierra, los divinos y los mortales. A la unidad en la simplicidad de dichas regiones Heidegger la denomina "Cuaternidad" *(Geviert)*. Pero dicha Cuaternidad ha de pensarse en el otro inicio de la historia, por tanto, hay que situarla en la más extrema decisión por la verdad del Ser. En efecto, hay una íntima relación entre Cuaternidad y decisionalidad solo si se piensa al hombre habitando en las cuatro regiones del mundo y en la cercanía con las cosas. Esta sería una experiencia que conlleva en el otro inicio a una decisión por el Ser; decisión que propugna por el cuidado del hombre hacia la Cuaternidad y que consiste en permitir el libre curso de los astros y las estrellas en el cielo, dejar fluir la corriente de los ríos y mares en la tierra, medirse con los dioses y reconocer lo sagrado, en asumirse como mortal y hacer de la muerte una buena muerte. A esta Cuaternidad Heidegger la identifica con un juego de espejos, en el que cada una de las regiones del mundo se espejea a sí misma y espejea a las restantes en una suerte de reflejar acaeciente *(ereignende spiegeln)*. Constatamos así cómo Heidegger mantiene la palabra *Ereignis* en estos textos de madurez. De este modo, una decisión por la verdad del Ser comporta una transformación de esa esencia del hombre constituida por el habitar y el cuidar la Cuaternidad. Nos ocuparemos en señalar cómo una cosa (un cántaro), una construcción (del tipo de un puente) y una obra de arte (la plástica de Eduardo Chillida) hacen posible la "coligación" del habitar del hombre con el acaecer de la Cuaternidad. En cada caso se trata de un lugar, un espacio intermedio que en sí mismo genera parajes y otorga nuevos espacios. Así, hemos reservado para el final lo que sería el proyecto futuro de la decisión por la verdad del Ser en el otro inicio expresado en la transformación del hombre que habita y cuida la Cuaternidad del mundo.

# 6

# La plástica y la Cuaternidad

## La generación de parajes

La noción de mundo en el pensamiento de Heidegger no es unívoca, se requiere asumirla conforme a la dirección que le es asignada por él en sus diferentes momentos. En *Ser y tiempo* el concepto de mundo posee un sentido ontológico-existenciario contenido en el "ser en el mundo"; este constituye la estructura fundamental *a priori* del ser del *Dasein*, aunque sin determinar plenamente su ser y, además, permite entrever la espacialidad existenciaria del mismo. Tal sentido existenciario de mundo desaparece en *Aportes a la filosofía*, donde el concepto de mundo es impensable sin su participación en la contienda primigenia de la verdad del Ser entre el despejamiento y el ocultamiento, con lo cual se enfrenta a la tierra, y solo al interior del litigio le es dado conformar la historia. Así, la noción de mundo pasa de ser constitutiva del ser del *Dasein* a integrar la esencia del Ser mismo. En *El origen de la obra de arte* el mundo es considerado como uno de los rasgos esenciales del ser-obra de la obra, en cuyo despejamiento se abre un paraje decisional proyectado hacia el destino de un pueblo histórico. En estas conferencias, la esenciación del Ser es pensada en su instalarse en ese ente que es la obra, de tal forma que la contienda de mundo y tierra en la obra de arte debe estar referida necesariamente a la contienda primigenia del Ser.

En la década de los cincuenta Heidegger introduce un nuevo concepto de mundo, comprendido como la reunión de las cuatro regiones —tierra, cielo, divinos y mortales— en la unidad desde sí misma de la Cuaternidad *(Geviert)*. En su conferencia "La cosa" *(Das Ding)* —que tuvo lugar en el Club de Bremen en 1949-1950, perteneciente a un ciclo de conferencias titulado *La mirada en lo que es (Einblick in das was ist)*, a la cual se suman "El dis-positivo" *(das Ges-tell)*, "El peligro" *(die Gefahr)* y "El viraje" *(Die Kehre)*—, Heidegger introduce, por primera vez, el concepto de mundo concebido a partir de la simplicidad de la Cuaternidad. Su reiteración podemos encontrarla en la conferencia titulada "Construir, habitar, pensar" *(Bauen, Wohnen, Denken)* impartida en 1951 en el Coloquio II de Darmstadt, cuya temática giraba en torno a "El hombre y el espacio". Ambas conferencias fueron recopiladas en 1954, junto a otros ensayos, en el libro titulado *Conferencias y artículos (Vorträge und Aufsatze)*. En esta

última conferencia Heidegger ofrece una serie de reflexiones sobre el espacio en relación con la Cuaternidad, que de algún modo se anticipan a las consideraciones ofrecidas más tarde en la conferencia titulada "Observaciones sobre el arte, la plástica y el espacio" (1962) y en el ensayo "El arte y el espacio" (1969).

Aunque en la conferencia "La cosa" no hay propiamente una disertación sobre el espacio, se pregunta, desde el inicio, por la esencia de la cercanía *(Nähe)* en contraste con el predominio de lo indistante *(Abstandlose)* al que se ve acosado el hombre moderno bajo el dominio de los medios masivos en el mundo técnico-científico. Preguntar por la cercanía no significa aquí preguntar por la supresión de las distancias espaciales según el patrón de medida matemático-geométrico. El acortar distancias propio del cine, la televisión o la radio solo conduce a la uniformidad de lo in-distante, a lo que Heidegger contrapone el habitar en la cercanía de las cosas. Hacia el final de su conferencia, Heidegger revela el propósito de su pregunta por la esencia de la cercanía: "En la medida en que cuidamos de la cosa como cosa, habitamos la cercanía".[1] La meditación realizada por Heidegger sobre un cántaro no se refiere al objeto producido por el hacer artesanal del alfarero, sino a su carácter de cosa, en cuanto la cosa hace cosa. Pero ¿cómo permite la cosa en su hacer cosa el habitar del hombre en la cercanía? Solo si el hombre es proclive al cuidado de las cosas la cosa en su hacer cosa le permite habitar en la cercanía del mundo como Cuaternidad: "Haciendo cosa hace permanecer tierra y cielo, los divinos y los mortales; haciendo permanecer, la cosa *acerca* unos a otros, a los cuatro en sus lejanías".[2] En "Construir, habitar, pensar" Heidegger indica que el habitar del hombre en el mundo no es solo el habitar en la tierra, bajo el cielo, en la espera de los divinos y junto a los mortales, sino que el habitar supone al mismo tiempo un residir *(Aufenthalt)* en las cosas; esta residencia en la cercanía de las cosas no debe ser interpretada al modo de un quinto elemento añadido al cuádruple habitar del hombre en la Cuaternidad. Solo en el residir del hombre en la cercanía de las cosas le es dado habitar en la cercanía de las cuatro regiones de la Cuaternidad. Según lo anterior, Heidegger le confiere a la esencia de la cosa, en su hacer cosa, un lugar privilegiado, retomando del alemán antiguo la palabra *thing* que significa coligación *(Versammlung)*, de este modo deja atrás la significación más corriente que la concibe como un soporte de propiedades.

En la conferencia "La cosa" se vale de este sentido inicial de la palabra "cosa" como coligación, al decir: "El hacer cosa coliga. Haciendo acaecer [*ereignend*] la Cuaternidad, coliga el morar de esta en algo que está morando siempre: en esta cosa, en aquella cosa",[3]

1 Martin Heidegger, "La cosa", en: *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 158.

2 *Ibid.*, p. 154. Se han usado las cursivas dentro de la cita para hacer patente la cercanía generada por la cosa.

3 *Ibid.*, p. 151.

y un poco más adelante lo reitera: "El hacer cosa, como el hacer permanecer que coliga y hace acaecer [*versammelnd-ereignenden*] la Cuaternidad".[4] Aquí Heidegger le atribuye al "hacer cosa" no solo el cometido de coligar *(versammelt),* sino también el de hacer acaecer la Cuaternidad, por tanto, la coligación adviene como un acontecimiento apropiante en el que ocurre la reunión de la simplicidad de los cuatro en el hacer cosa de la cosa; en dicho acontecimiento tierra, cielo, mortales y divinos son apropiados en el residir del hombre en la cercanía de las cosas y, a la vez, las cosas acogen en su seno la residencia en la Cuaternidad. Nos interesa asociar la meditación sobre el cántaro en la conferencia "La cosa" (1949), con la reflexión sobre el puente en "Construir, habitar, pensar" (1951), para aproximarnos a la idea sobre el cuidado de la Cuaternidad *(Geviert)* en el habitar del hombre en la tierra, presente en ambas. Cántaro y puente son cosas en el sentido del antiguo alemán *thing* y, por tanto, deben ser pensadas desde el sentido original de coligación. ¿De qué modo coliga el cántaro la simplicidad de la Cuaternidad? Heidegger le otorga a la cosa un valor muy elevado al concederle el sentido de coligación de la Cuaternidad, en contraste con los objetos indiferentes que nos salen a diario al paso. En efecto, Heidegger le confiere al cántaro el carácter de cosa, pero su hacer cosa se debe, según él, al rasgo esencial que lo determina: el vacío *(die Leere),* esa nada *(dieses Nichts)* que da acogida al líquido vertido en ella. Sin el vacío que guarda en su seno el cántaro este no sería propiamente un recipiente; ni las paredes, ni el fondo del cántaro, poseen la propiedad del vacío de dar acogida, tomando y reteniendo el líquido, y a su vez, vertiéndolo hacia afuera en el escanciar. Heidegger contempla en lo anterior el doble movimiento que tiene lugar en el vacío del cántaro: acoger y escanciar. Solo lo que es acogido puede ser escanciado, pues a un cántaro completamente vacío no le es posible verter algo hacia afuera; el ser del cántaro reside en este vacío capaz de acoger y, al mismo tiempo, de permitir la salida de lo acogido. En efecto, para él la esencia del cántaro no reside en la arcilla o en el material con el cual fue fabricado, sino en este vacío que acoge lo vertido en su interior y lo vierte hacia afuera.

Por otra parte, Heidegger sugiere la reunión de este doble acoger del vacío en su retomar y retener en el interior, con el movimiento hacia afuera del escanciar, en la donación libre que de allí resulta: "la ofrenda de lo vertido" *(Schenken des Gusses).* En primer lugar, deja ver la relación íntima entre la ofrenda de lo vertido y las dos regiones de la Cuaternidad: "En la ofrenda del agua, en la ofrenda del vino demoran siempre cielo y tierra".[5] Cuando lo donado es el agua en ella permanecen coligados el manantial y la roca, nunca abandonados por las lluvias del cielo. Si lo ofrendado es el vino este ha brotado de la vid plantada en la tierra, a la que el sol dispuesto en lo alto del cielo ha

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 150.

contribuido a su crecimiento con su luminosidad. En ambas donaciones la ofrenda de lo vertido permite la coligación del cielo y la tierra. Seguidamente, amplía la relación de la ofrenda de lo vertido a las otras dos regiones de la Cuaternidad: mortales y divinos. Aquí, ya no considera la procedencia del agua o del vino, sino aquello que tienen para ofrecer a los mortales en espera de los divinos. El agua es la bebida que calma la sed y, por eso, la ofrenda de lo vertido coliga con la región de los mortales; el escanciar del vino, en cambio, no calma ninguna sed, al menos que sea la sed de la embriaguez de la fiesta, entonces la ofrenda de lo vertido surge como libación a los dioses inmortales y, de este modo, coliga a los divinos en la consagración que reciben al modo de una dádiva y sacrificio. Por último, vincula la ofrenda de lo vertido a las cuatro regiones de la Cuaternidad: "En la ofrenda de lo vertido demoran al mismo tiempo, tierra, cielo, los divinos y mortales. Los cuatro, unidos desde sí mismos, se pertenecen unos a otros. Anticipándose a todo lo presente, están replegados en una única Cuaternidad".[6] Entre estas cuatro regiones de la Cuaternidad existe una mutua pertenencia, en tanto cada uno se pertenece a sí mismo, puede confiarse al otro y hacer parte del ensamblaje de la Cuaternidad. Veamos cómo Heidegger reitera esta relación entre "la ofrenda de lo vertido" con las regiones de la Cuaternidad:

> Pero la ofrenda de lo vertido es el carácter de cántaro del cántaro. En la esencia del cántaro demoran tierra y cielo.
>
> La ofrenda de lo vertido es la ofrenda de los mortales. Calma su sed. Solaza su ocio. Anima sus reuniones.
>
> La ofrenda de lo vertido es ofrenda en la medida en que hace permanecer tierra y cielo, los divinos y los mortales.
>
> La ofrenda de lo vertido hace permanecer la Simplicidad de la Cuaternidad de los Cuatro.[7]

François Mattei, en su libro *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*,[8] en el apartado titulado "El anillo del mundo", al interpretar este pasaje donde Heidegger enlaza la ofrenda de lo vertido con la Cuaternidad, insiste en que se trata de una serie de frases musicales articuladas unas con otras, repetidas al modo de un *leitmotiv*. Estos motivos musicales se reúnen en el acorde final de la Cuaternidad *(Geviert)*, actuando esta como la resolución de las tensiones preliminares. Para Mattei se trata de la repetición de frases musicales compuestas en un admirable *crescendo* hasta la conciliación armónica final. A las cuatro regiones de la Cuaternidad —cielo, tierra, mortales y divinos— Mattei las nombra los "cuatro armónicos de la tonalidad fundamental del mundo, reunidos en una única fuga". En nuestro criterio, esta insistencia de François Mattei en el carácter musical de las frases reiteradas por Heidegger,

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, pp. 150-151.

8 Cfr. François Mattei, *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*, París, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 222-239.

entre más pone el acento en la musicalidad de su escritura más olvida el asunto al que se dirige la reflexión. La continua repetición de Heidegger de la expresión "la ofrenda de lo vertido" podría dar lugar a pensar que Heidegger ha dejado atrás sus consideraciones sobre el vacío del cántaro. Pero desde nuestra interpretación es posible confirmar que sin el vacío del cántaro que acoge la bebida sería imposible escanciar la ofrenda de lo vertido. Solo del vacío puede surgir la ofrenda de lo vertido. De esa nada que es el vacío brota la donación. En la ofrenda de lo vertido, sea el agua o el vino, está presente siempre este vacío, sin el cual no sería posible la donación. El vacío que oculta el cántaro en su interior, en su doble acoger, tomando y reteniendo, es un dejar salir lo acogido. En sentido estricto, la esencia del cántaro, en cuanto recipiente, es este vacío que al acoger hace posible la ofrenda de lo vertido, con lo cual ha de considerarse la esencia del cántaro y, con ella, la ofrenda de lo vertido, en su coligación con la simplicidad de la Cuaternidad de cielo, tierra, divinos y mortales. En el enlace de la ofrenda con lo vertido, a la luz de nuestra mirada, está presente, ante todo, la coligación proporcionada por la ofrenda, en la cual se reúnen los momentos del escanciar: el vacío que acoge, el doble acoger en el sentido de tomar y el retener lo acogido, y el verter lo acogido hacia afuera.

Antes que poner el acento en el tono musical de estas frases repetidas pretendemos subrayar cómo en la ofrenda de lo vertido no puede desconocerse la presencia del vacío del cántaro, pues solo por intermedio del vacío es posible la ofrenda de lo vertido; el vacío se dispone a recibir el fluido para luego donarlo, en él se cumple la esencia del recipiente, en tanto es una cosa que recibe y otorga. Heidegger, de modo expreso, señala la coligación existente entre el vacío y el escanciar: "La esencia del vacío que acoge está coligada en el escanciar (obsequiar)".[9] El vacío recibe el agua o el vino, y aunque lo toma y lo retiene no lo deja permanecer en su seno, al contrario, lo transmuta en donación a los mortales para calmar su sed o en consagración como libación a los dioses; el cántaro en su "hacer cosa" coliga la Cuaternidad *(Geviert)* de tierra, cielo, divinos y mortales, gracias a este vacío acogedor que permite la ofrenda de lo vertido.

El pasaje de la conferencia "La cosa", en el que Heidegger delimita cada una de estas cuatro regiones de la Cuaternidad, es incorporado de manera casi semejante a la conferencia "Construir, habitar, pensar" (1951), lo que mueve a pensar en la relación íntima que guardan estas dos conferencias no muy lejanas en el tiempo de su exposición, no solo porque en ambas Heidegger expone el concepto de mundo como Cuaternidad, sino porque en ellas sustenta la noción originaria de cosa como coligación. En la conferencia "La cosa", después de nombrar a cada una de las regiones, aparece una frase que se repite cuatro veces: "Cuando decimos tierra, estamos pensando ya en los otros Tres

9 M. Heidegger, *op. cit.*, p. 149.

desde la simplicidad de los Cuatro".[10] Y en "Construir, habitar, pensar" la enigmática frase sufre una pequeña variación al final, a saber: "Cuando decimos tierra, estamos pensando ya con ella los otros Tres, pero, no obstante, no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro",[11] y anota lo mismo en relación con el cielo, los mortales y divinos. De nuevo, respecto a la primera frase, François Mattei[12] se inclina a poner de manifiesto el carácter musical de este pasaje, asociando las cuatro regiones con los motivos musicales cuyas voces parecen mezclarse *a capella,* conformando un coro en el que se repite el mismo estribillo. Para Mattei este pasaje sobre la Cuaternidad del mundo es comparable a una composición en fuga de Bach, la misma melodía se repite en diversas formas, indicando una variedad de movimientos que él enuncia —directo, contrario, retrógrado y contrario—, dando lugar a una serie de contrapuntos que, según él, adquieren la forma más plena en la fuga-espejo. La misma frase musical, continúa Mattei, reaparece en "Construir, habitar, pensar", presentando la articulación de la Cuaternidad, al resaltar Heidegger su motivo musical: el habitar como el rasgo fundamental del Ser. No obstante, pese a su marcada tendencia a enfatizar la musicalidad del pasaje Mattei se refiere al movimiento envolvente en el que tierra y cielo, los mortales y divinos ingresan en una ronda, en la cual las cuatro voces participan en un juego de reflejos, a partir de lo que Mattei considera una fórmula sorprendente ideada por Heidegger, "el juego de espejos de la Cuaternidad" en la que se hace manifiesta "la unicidad de los Cuatro" y la "cuadruplicidad de lo Uno".

Nuestra interpretación pretende poner el acento, más que en la resonancia musical, —sobre la que Heidegger no hace mención en su reflexión—, en el ensamblaje del mundo como reunión de las cuatro regiones —cielo, tierra, mortales y divinos— congregadas en la simplicidad unitaria de la Cuaternidad, gracias al habitar del hombre en la cercanía a las cosas y al hacer cosa de la cosa. Donde Mattei insiste en la fuga-espejo nosotros planteamos el ensamble *(Fuge)* de un juego de espejos en el que cada uno se refleja a sí mismo en lo que le es propio y, a la vez, refleja a los demás; cada uno es ajustado, desde sí mismo, es decir, desde su singularidad, a los tres restantes, dando lugar a la unicidad de la Cuaternidad. Este mutuo reflejar, que se traduce en una mutua pertenencia, no tiene para Heidegger el sentido de la representación de una mera copia, por el contrario, el juego de espejos de la Cuaternidad *(Spiegel-Spiel des Gevierts)* es un juego apropiante-despejante *(ereignend-lichtenden).* Más que una reproducción fiel de las cuatro regiones el reflejar es un despejar que hace posible el acaecer *(ereignet)* de la esencia de cada región, esto es, deja libre aquello que le ha sido

10 *Ibid.*, p. 155.

11 Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", en: *Conferencias y artículos,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 131.

12 F. Mattei, *op.cit.*, p. 231.

otorgado a cada una en propiedad, y de este modo propicia la unión de las cuatro regiones del mundo. Se despeja la esencia de cada una de las regiones y, al mismo tiempo, es despejada la unidad desde sí misma de la Cuaternidad. Aunque Heidegger no emplea en esta conferencia la palabra *Ereignis*, no obstante, al introducir la expresión "reflejar acacciente" *(ereignende Spiegeln)* en relación con el juego de espejos de la Cuaternidad, hace pensar que en este juego no se trata de una mera imagen en el espejo, sino de un acaecimiento apropiante.

Pero Heidegger revela cómo en la apropiación cada región experimenta al mismo tiempo una desapropiación al ingresar en la simplicidad de la Cuaternidad; esto sucede cada vez que una región deja de obstinarse en su particularidad para consentir la unificación de las tres restantes. Cada región es desapropiada *(enteignet)* en su singularidad, en tanto depone lo que le es propio y es integrada desde sí misma a la unidad de las cuatro regiones del mundo. Sin reservas, podemos sostener que este acaecer del juego de espejos de la simplicidad de la Cuaternidad *(Geviert)* pertenece al acaecer despejante-ocultante, apropiante-desapropiante de la verdad del Ser. Heidegger le confiere a este despliegue simple y cuádruple de la verdad del Ser el nombre de mundo: "A este juego de espejos de la simplicidad de tierra, cielo, divinos y mortales —un juego que acaece de un modo propio— lo llamamos mundo".[13] Al juego de espejos reflejantes y reflejados Heidegger lo identifica con una danza en círculo, y a este círculo con el anillo, capaz de apropiar a las cuatro regiones de la Cuaternidad en su seno. En la "vuelta" del anillo, en ella se reúnen las cuatro regiones del mundo: "Haciéndolos resplandecer, el anillo apropia a los cuatro, abiertos en todas partes, al enigma de su esencia. La esencia coligada de este anillante juego de espejos del mundo es la 'vuelta'".[14] La noción de simplicidad *(Eintfalt)* aparece enlazada a la unidad *(Einheit)* de la Cuaternidad, a un mundo reunido desde sí mismo, de tal modo que la vuelta del anillo implicaría el hacer mundo del mundo, un viraje a otra historia del Ser.

Dado que la reflexión sobre el puente realizada por Heidegger en la conferencia "Construir, habitar, pensar" se detiene a considerar el puente no solo como cosa construida, sino también en cuanto coligación o reunión de la Cuaternidad del mundo, debemos preguntar: ¿cómo son coligados cielo, tierra, mortales y divinos a partir de los vanos de los arcos de un puente? En la reflexión realizada por Heidegger se deja ver cómo el puente coliga la tierra al permitir que se destaquen las dos orillas del río, una enfrente de la otra, pues es solo gracias a él que las dos franjas de paisajes situadas junto a dichas orillas comienzan a guardar una cercana vecindad. Al unísono, se revela cómo el puente hace posible una relación cercana con el cielo, cada vez que recibe las precipitaciones que vienen de lo alto; el puente siempre está preparado para recibir las lluvias y tempestades que colisionan contra

13 M. Heidegger, "La cosa", *op. cit.*, p. 156.
14 *Ibid.*, p. 157.

sus arcos, o si es tiempo de calma en el cielo él deja que la corriente orientada hacia el cielo fluya libremente. También en la meditación se pone de manifiesto cómo el puente congrega a los mortales, conduciéndolos de un país a otro, o bien, de una región a otra, tanto si van en un vehículo o a pie, si su paso es lento o si van de prisa, el puente está ahí para poder ser atravesado por los mortales y, de este modo, puedan ir a otros territorios y transitar hacia ese otro lado de la vida que es la muerte. Sobre los vanos de sus arcos, esto es, el espacio vacío —equivalente al vacío del cántaro—, se ha construido el puente para permitir el paso seguro de los mortales. Y para cerrar el anillo de la Cuaternidad el puente dispone a los que aspiran a pasar al otro lado ante la salvación de lo divino. Según lo anterior, el puente es una cosa y, a la vez, una construcción que permite la reunión de las cuatro regiones de la Cuaternidad: "El puente *coliga (versammelt)* a *su* modo en sí, tierra y cielo, los divinos y los mortales".[15] Tal coligar se cumple en tanto la esencia del hombre, según Heidegger, es el habitar, y el rasgo fundamental de este habitar es el cuidar *(Schonen)*. Pero este habitar pensado por Heidegger no se restringe a la significación habitual de alojamiento *(Unterkunft)*, de tener un hospedaje en una vivienda; en cambio, él propone una ampliación del sentido corriente de habitar, en la medida en que pueda comprenderse desde el residir del hombre en la tierra; si habitar se identifica con la residencia del hombre en la tierra y con el permanecer en la vecindad de las cosas, el habitar del hombre habrá de tener una ocupación más eminente, la de preservar, o custodiar la Cuaternidad del mundo.

Cabe preguntar: ¿puede ser atribuida a la obra de arte el carácter de cosa, en el sentido de coligación de la Cuaternidad? En su discurso inaugural, en una exposición de esculturas de Bernhard Heiliger en la galería St. Gallen en 1964, Heidegger reconoce este sentido de coligación de la obra plástica en relación con el habitar del mundo como Cuaternidad, a saber:

> Sus obras no exponen ya nada *(stellen nichts mehr da)* —nos ponen en la morada [o demora: *Aufenthalt*, según se lea espacial o temporalmente] existente en el Entre de tierra y cielo *el movimiento mismo* que crece hacia la libre amplitud liberada; y es él precisamente el que viene [aquí] revelado— una "transfiguración" (no idealización) del Ser a partir de un fondo oculto.[16]

Por otra parte, hacia el final de la conferencia "La cosa" Heidegger nombra: la jarra, el banco, el arado, pero también un animal como el reno, el caballo o el toro, o un elemento del paisaje, el árbol, la laguna, la montaña, al igual que se hace referencia a la cruz, el libro y el cuadro *(Bild)*. Según lo anterior, ¿podrían admitirse en la nominación de cosa en el sentido de coligación o reunión de los cuatro, cielo,

15 M. Heidegger, "Construir, habitar, pensar", *op. cit.*, p. 134.

16 Martin Heidegger, *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2003, p. 39.

tierra, divinos y mortales, una pintura, una escultura, una construcción arquitectónica, una poesía, una obra musical? En *El origen de la obra de arte* Heidegger había abandonado la pregunta por el carácter de cosa de la obra de arte, pues al revisar las diferentes interpretaciones dadas en la historia de la metafísica acerca de la cosa, en las que se sostiene que esta es un soporte de propiedades, o la unidad de una multiplicidad de sensaciones, o bien, una materia conformada, él encuentra que en todas ellas no se penetra lo suficiente en la verdadera esencia de la cosa. No obstante, en esta conferencia sobre el arte Heidegger no acude a ese sentido original de coligación, tal como lo hace en estas dos conferencias mencionadas, y en cambio prefiere apartarse de la pregunta por la cosa para orientarse hacia la pregunta por el ser-obra de la obra.

Habría que esperar hasta las conferencias "La cosa" y "Construir, habitar, pensar" para encontrar este sentido elevado de cosa del que hemos hablado, en consonancia con el habitar en la tierra, bajo el cielo, junto a los mortales y ante los divinos. Es imposible pensar la cosa como coligación, independiente del habitar del hombre sobre la tierra, y concebir el habitar sin el cuádruple cuidar la Cuaternidad. Este cuidar *(Schonen)* propio del habitar, según Heidegger, se ampara, a su vez, en cuatro acciones fundamentales: salvar *(retten)* la tierra, recibir *(empfangen)* el cielo, esperar *(erwarten)* a los divinos y conducir *(geleiten)* a los mortales a una muerte apacible. Para salvar la tierra los habitantes han de procurar no dominarla, ni explotarla, ni mucho menos convertirse en su amo, sino por el contrario, habrán de dejarla acontecer libremente en su esencia. Solo los que habitan podrán cuidar el cielo al recibirlo en su plenitud natural, sin alterar el curso del sol y la luna, ni el sendero de las estrellas, ni trastocar el orden de las estaciones, ni confundir el día con la noche; solo en el dejar libre los fenómenos del cielo podrá el habitar perseverar en el cuidado del cielo. El habitar es una forma de cuidar cuando, sin desconocerse los signos de la huida de los dioses, los hombres aún esperan las señales de su venida. El habitar cuida la Cuaternidad, en el conducirse de los mortales hacia lo que les es más propio, su muerte; pero esta no ha de asumirse como meta o final, sino como la esencia misma del ser mortal, a diferencia de la planta y el animal. Pero para Heidegger no basta este cuádruple cuidado de la Cuaternidad llevado a cabo por el habitar, se requiere incluir en él el habitar en la vecindad con las cosas, de tal forma que el habitar conduzca la esencia de la Cuaternidad a las cosas y, a la vez, las cosas puedan albergar en sí mismas la simplicidad de los Cuatro.

Cabe preguntar: ¿cómo puede el habitar en la cercanía de una obra de la plástica, en la que la verdad se corporeiza, cuidar la simplicidad de la Cuaternidad? Por lo pronto, hemos elegido una obra del escultor vasco Eduardo Chillida, para hacer la experiencia de lo que significa este cuádruple cuidar en relación con la obra de arte. En un extremo de la Bahía de la Concha, al final de la playa Ondarreta en San Sebastián, en el país vasco, se yergue *El Peine del viento* (1977) de Eduardo Chillida (véase figura 5). Tres fragmentos escultóricos en acero capaces de soportar la corrosión del mar, cada uno incrustado en su respectiva

roca, surgen como un lugar que abre espacio a la Cuaternidad de divinos, mortales, cielo y tierra. Desde el momento de su erección se ha iniciado una plática entre el acantilado insuperable dispuesto al habitar de los hombres en la tierra y la plenitud del cielo prometedor del favor de los dioses. Antes de la instalación de la obra el despeinado viento no había encontrado el peine esencial que le otorgara una existencia propia en medio del paisaje marítimo, vagaba sin cesar en la desolada atmósfera sin encontrar asidero; una vez instalados los acerados peines se transmutan mágicamente en arpas muy antiguas, por donde las ráfagas del viento emiten sus incomprensibles vibraciones, y su sonoridad va en un *crescendo* solo audible a través de los orificios del espíritu. Esta tríada de peines, que parecen mirarse entre sí, introduce un silencio absoluto, de modo que al habitante de la tierra le será dado escuchar el susurro del viento en su continuo circular por el vacío interior contenido en los forjados fragmentos, ligeramente curvados. Sin saber cómo, el viento que frecuenta a diario esta playa sopla más enérgico desde que ha encontrado un lugar que lo recibe y, a la vez, lo devuelve a su elemento.

El paraje abierto con el emplazamiento de los tres peines dispuestos sobre la tierra, y bajo el cielo, inaugura un nuevo habitar para los hombres; en dicho paraje los viajeros cuidan, gracias a la silenciosa calma de los peines, los movimientos agitados de las olas que bañan en su recorrido las estructuras de acero que aparentan ser invulnerables al impacto, y así mismo cuidan la libre convulsión del viento atravesando los espacios vacíos que los peines descubren en su interior; mientras habitan este espacio sagrado los habitantes saludan el amanecer sin pretender descifrar su misterio de niebla, y no impiden la llegada del velo no menos enigmático que se cierne en la hora crepuscular. El terceto de peines engalanados no es el mismo en la aurora que al atardecer; la oscuridad le imprime otra fuerza, otro aliento. Este espacio a la intemperie proporciona un hálito superior a los mortales para cuidar salvando la tierra, dejando que la arena de la playa se disponga a recibir serenamente el oleaje, a veces sereno y en ocasiones violento, del mar Cantábrico; el cuidar del habitar recibe el cielo en forma de lluvias, tormentas o nieve, depositadas en los peines solitarios que dejan libre su azaroso transitar; también allí se está más comunicado con las señales de los divinos, y el cuidar es un esperar su advenimiento; allí el habitar se torna en un cuidar al conducir al hombre a un pensamiento sabio sobre su propia muerte, se hace más evidente la inmortalidad de los dioses para que el hombre se reconozca a sí mismo como ser mortal.

Pero no es que esta obra escultórica haya venido a ocupar un lugar en una playa desierta, sino que, en tanto construcción, ella se convierte en el lugar que ha venido a fundar un paraje en el que se hace espacio a múltiples espacios. Sin la obra *El Peine del viento* la furia del mar no se destacaría como lo hace cada vez que cubre con sus olas las crestas en curva de los peines y ascienden en dirección al cielo para retornar a ese espacio intermedio situado entre la tierra y el mar. Se percibe el contraste entre el mar proceloso y la quietud firme de los solitarios peines, ellos parecen estar erguidos de cara al mar desde

tiempos inmemoriales y hasta la memoria de la eternidad. El movimiento de las olas, siempre el mismo, pero con sus variaciones, parece entrar en contradicción con la estabilidad de las rocas que soportan los peines de hierro. El caminante encuentra en esta playa muchos sitios donde habitar en la cercanía de las cosas: la roca, el mar, el viento, un ave en busca de compañía, le consienten en su paso seguro por este paraje en el que no hay donde alojarse y, sin embargo, es un modo de habitar sobre la tierra. Sería inimaginable esta playa si le fuesen hurtados sus peines del viento, sin ellos desaparecería el lugar que han inaugurado, se aboliría el paraje que han fundado y con él los espacios espaciados. Esta obra no estropea la naturaleza, al contrario, la hace destacar. Con la inauguración de esta obra escultórica, construcción humana fusionada al paisaje natural, sus visitantes se convierten en los habitantes de un espacio preparado para el cuidado de las cuatro regiones de la Cuaternidad.

En esta obra se cumple plenamente lo expresado por Heidegger en "Construir, habitar, pensar" acerca de la cosa y de una construcción del tipo de un puente. Aunque no hay en dicha conferencia una referencia expresa a la plástica, como sí lo hará más tarde en sus conferencias "Observaciones sobre el arte, la plástica y el espacio" (1964) y en "Arte y espacio" (1969), es posible conducir estas anotaciones sobre la creación de lugares y la generación de espacios a una obra de la plástica. Al igual que el puente, *El Peine del viento,* en cuanto adviene como un lugar *(Ort),* trae a la cercanía la simplicidad de la Cuaternidad, para permitir el ingreso de cielo, tierra, mortales y divinos en el paraje *(Stätte)* abierto por ella, y al mismo tiempo, instala la Cuaternidad cada vez que dicho paraje genera nuevos espacios. Heidegger ha indicado cómo lo propio de una cosa o una construcción es el espaciar *(Einräumen)* —más tarde atribuirá el espaciar a la plástica en las conferencias de 1964 y 1969—; este espaciar comprende el dejar ser y el instalar de la Cuaternidad en una mutua pertenencia. Pero el espaciar no puede provenir, según él, de un algo que simplemente viene a ocupar un lugar en un espacio preexistente, sino de aquello que se ha instaurado como un lugar, que es en sí mismo un lugar. Con el emplazamiento de *El Peine del viento* surge un lugar, y desde él se abre un paraje entre las rocas y el mar, entre la playa y el viento, entre la montaña y el cielo; se ha dejado entrar a la Cuaternidad de cielo, tierra, hombres y divinos, y a su vez, se ha logrado hacerle espacio a otros lugares y caminos; ha espaciado el camino que conduce a la obra escultórica donde los habitantes transitan anhelantes de alcanzar el paraje así despejado. El paraje le ha abierto espacio a la distancia entre la montaña y el mar, entre el acantilado y el oleaje, entre los peines y la playa. Otros espacios han sido integrados para recibir a los visitantes; el escultor Eduardo Chillida ha trabajado en conjunto con el arquitecto Luis Peña Ganchegui, disponiendo una plataforma adoquinada en granito rosa, con una serie de gradas y pequeños muros donde desde allí los habitantes contemplan el prodigio que resulta de fusionar arte y naturaleza. En la cercanía de esta escultura Chillida, en compañía de Peña, ha diseñado, en el pavimento, ocho agujeros por donde brotan surtidores que emiten silbidos cuando el oleaje del mar y el viento asaltan con violencia el espacio inaugurado.

Acerca de esta obra, Eduardo Chillida ha expresado:

> Mi escultura *El Peine del viento* es la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas y los aspectos de la naturaleza, dialogan con ellos; son preguntas y afirmaciones.[17]

La naturaleza sin el arte es pura inmanencia; pero en la amalgama de naturaleza y arte se crean lugares que generan nuevos espacios para el habitar de los hombres, más cercanos o más lejanos respecto del lugar; estos conforman un paraje intermedio que mide las distancias. El arte de la plástica abre un espacio a la Cuaternidad, y en la apertura de ese espacio los hombres habitan cuidando el mundo, el anillo de los cuatro, cielo, tierra, mortales y divinos; en este paraje recién abierto por el lugar que encarna la obra plástica se crean diversos espacios para la conversación infinita entre arte y naturaleza, lo distante y cercano solo está en referencia a este espacio intermedio. Tanto en su conferencia "Construir, habitar, pensar" como en el ensayo "El arte y el espacio", Heidegger plantea la contraposición entre el espacio intermedio, en griego στάδιον, y en latín *spatium*, y el espacio en el sentido de la *extensio*, heredero de la *res extensa* cartesiana; mientras el espacio intermedio está determinado por un emplazamiento que viene a constituir un lugar, desde el cual se acuerdan las distancias más cercanas o más lejanas entre los hombres y las cosas, el espacio como *extensio* no es medido por distancias sino por relaciones matemático-algebraicas a partir de "el" espacio, donde es imposible cruzarse con lugares, parajes o espacios, pues se trata de un espacio abstracto en el que impera la medida y el cálculo, y en el que solo vale lo mensurable de las tres dimensiones de altura, anchura y profundidad. Pero si se trata de pensar el espacio del habitar este no puede presuponer "el" espacio en su abstracción; de ningún modo el espacio como *extensio* podría configurar un espacio habitable, no hay en él la posibilidad de concebir el permanecer en la cercanía o lejanía de las cosas, tampoco el considerar las distancias en relación con un espacio intermedio, no hay en él un emplazamiento devenido en lugar que pueda abrir un paraje y un espacio a la Cuaternidad, y mucho menos existe la ocasión del espaciar otros espacios; en el espacio como *extensio* todo es cuantificable y reductible a un patrón de medida.

En cambio, para Heidegger una cosa, una construcción, una obra plástica, cada una a su modo, es un lugar *(Ort)* capaz de espaciar un paraje *(Stätte)*, el cual, a su vez, otorga espacios *(Raüme)* dentro de una frontera o lindero; estos espacios, más cercanos o más lejanos al lugar, son generados por los lugares pertenecientes al espacio como στάδιον o *spatium*, es decir, al espacio intermedio. Con lo cual, "el" espacio no determina los espacios, sino que es a partir del lugar desde donde los espacios son espaciados. La generación de espacios proviene, según Heidegger, de un lugar y su espaciar

17 Eduardo Chillida, *Escritos*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2005, p. 78.

*(einräumen),* donde se abre un espacio y otorga una casa al habitar del hombre. El lugar inaugurado por una cosa, una construcción, o bien una obra plástica, sitúa el lugar en la Cuaternidad. Así, él plantea el espaciar en relación con la pertenencia mutua entre el "dejar ser" y el crear un emplazamiento en el que se reúnan las cuatro regiones del mundo; en el "dejar ser" está presente el cuidado de la Cuaternidad en cuanto liberación del paraje y los espacios derivados de él, y en el permitir el libre curso de las cuatro regiones del mundo, el cielo, la tierra, los mortales y divinos, sin detener o modificar el fluir de los mismos; en el erigir el lugar y los espacios para hacer entrar a la Cuaternidad, está comprendido no solo el fundar *(Stiften),* sino también el ensamblar *(Fügen)* los espacios. Pero este ensamblamiento de los espacios no está determinado desde "el" espacio de la ciencia moderna, solo desde los lugares es posible llevar a cabo el ensamblaje de los espacios y caminos. El construir, en el sentido de habitar —según la palabra del antiguo alemán *buan* a la que se remonta Heidegger—, erige la morada para que los hombres habiten cuidando la Cuaternidad.

Erigir una construcción que inaugurara un lugar frente al mar siempre fue el sueño de Eduardo Chillida, nacido y crecido bajo el susurro del oleaje del mar Cantábrico. No le bastó con engendrar *El Peine del viento,* anhelaba rendirle tributo a la mar, pero esta vez en especial a su horizonte lejano y, en efecto, creó la obra *Elogio del horizonte* (1990) (véase figura 6) en el Cerro de Santa Catalina, ubicado en la ciudad asturiana de Gijón. El escultor vasco ha confesado, en su libro *Escritos,* su arrobamiento ante la mar y la música de Bach:

> *Aquí a mi maestro la mar. He nacido frente a ella, algo que me ha impulsado siempre a penetrar en su misterio, a contemplarla como un universo dotado de sus propias leyes. La mar es siempre la misma, pero de distinta forma, como la música de Bach.*[18]

Contemplamos el *Elogio del horizonte* elevarse una decena de metros hasta alcanzar un punto extremo, el suficiente para iniciar un coloquio con la mar. Al decir de Chillida: siempre la misma pero diferente, nunca igual, pletórica de variaciones, semejante a una fuga de Bach. Esta obra es el pacto de una alianza sagrada entre el hombre, la mar y la totalidad reunida en el horizonte. En su cercanía el hombre reconoce el límite que lo define, cada vez que considera lo ilimitado del horizonte, cada vez que su pequeñez se mide con la amplitud infinita. En lo que antaño era un emplazamiento militar viene a instalarse esta obra de la plástica y, desde entonces, el espacio no será el mismo. Una forma elíptica abierta, sostenida sobre dos pilares, emula a la curvatura del horizonte, para desmentir su carácter lineal. Con la instalación de esta colosal construcción surge un lugar en el paisaje desnudo, ella misma es el lugar. A partir de entonces dos titanes aparecerán enfrentados: arte y naturaleza. No obstante, no existe en esta obra ninguna intención de desafiar a la naturaleza, de competir con ella, salvo de rendirle

18 *Ibid.,* p. 26.

un homenaje: "¿No será el horizonte la patria de todos los hombres?".[19] En esta contraposición de arte y naturaleza, que la obra misma abre, está contenida su reconciliación en la unidad armónica del horizonte, a donde todos finalmente acudiremos a buscar refugio como seres pertenecientes a una misma estirpe.

La contienda entre la pesadez del hormigón y el mundo que se abre gracias a él ha creado una casa desprovista de cubierta y, sin embargo, es una morada para habitar, no en el sentido de una vivienda dispuesta para el alojamiento, antes bien, lo abierto es un paraje. En esta obra a medio camino entre lo arquitectónico y lo escultórico el paraje abierto es un espacio interior para que los habitantes sean conducidos al recogimiento, en el olvido del trajín diario, y puedan sentir aún más el arraigo de la tierra y la cercanía del cielo, presentir la ausencia o presencia del dios y reconocer su condición mortal. En este paraje, el vacío crea un espacio interior envuelto por las paredes lisas del recinto que como un caracol hacen resonar el sonido de las olas cuando vienen a morir en las rocas; al habitar este paraje el vacío da acogida a los visitantes, por él y en él los hombres se comunican con estas cuatro regiones de la Cuaternidad y, al mismo tiempo, cuidan de ellas, en el dejar libre el curso del sol y permitir el florecer del día, en el no obstruir la salida de la luna para que la noche pueda desplegar su otra luz, en el dejar ser el vaivén de las olas en contraste con la estabilidad de la roca, lo mismo que en dar paso a las vibraciones del viento. Este espacio interior actúa como una lente de aumento, a través de la cual se divisa a lo lejos la infinitud del horizonte: "Algo que no existe, que es necesario, que es inalcanzable, pero que es muy importante".[20] No obstante, este paraje interior genera otros espacios exteriores entre la obra y el acantilado, entre este y el mar, entre las rocas y el oleaje, entre la obra y la ciudad. Todos los espacios exteriores al aire libre conforman el entorno del lugar y son medidos en relación con el espacio intermedio de ese lugar que es *Elogio del horizonte*. A todos estos espacios se llega por el camino trazado y, a medida que se transita a pie se anuncia lentamente la presencia del lugar. Mientras la fachada de la elipse le da la cara al horizonte su parte posterior termina en dos brazos abiertos con el gesto del que abraza la ciudad de Gijón a sus espaldas; sus habitantes y su destino no podrán permanecer inmodificados desde que se ha emplazado este lugar, convertido hoy en la "Puerta de la ciudad de Gijón", desde donde la mirada no solo se dirige al horizonte de la mar, sino también a los barrios de la ciudad que reciben su influjo.

*Elogio del horizonte* proviene del poetizar en el sentido del dejar habitar que celebra las nupcias del cielo y de la tierra; en el "entre" de ambos se ha edificado la obra plástica que viene a coligar a las cuatro regiones del mundo: cielo, tierra, mortales y divinos. Es innegable que esta obra posea una existencia arrobadora, en ella se renuevan los votos

19 *Ibid.*, p. 33.
20 *Ibid.*, p. 87.

del habitar poético de los hombres en la tierra, concediendo a los visitantes la posibilidad de que al habitar en su interior o en su exterior puedan mirar hacia arriba y, de este modo, considerar la dimensión que contiene la amplitud del cielo y la vastedad de la tierra. También, sin el emplazamiento de la obra escultórica *Elogio del horizonte* no sería posible la presencia del lugar, ni el encanto de un paraje, ni la alternativa de los espacios, ni el camino que orienta hacia un final seguro. Solo si se comprende el construir, en el sentido antiguo de habitar, se podrá reconocer lo significativo de esta obra: una construcción levantada para recordarle a los hombres su condición de habitantes sobre la tierra, bajo el cielo y frente al horizonte. La obra de arte es poema, o no lo será. Solo porque primero es poema puede configurarse como una obra de la plástica creada para el cuidado de la Cuaternidad.

Sobre la dimensión *(Dimension)*, en el sentido de medida del habitar del hombre entre el cielo y la tierra, se refiere Heidegger en una conferencia del mismo año titulada "... Poéticamente habita el hombre ..." (1951). En dicha conferencia retoma la idea del construir como un habitar, y en su meditación sobre los versos de Hölderlin: "Pleno de méritos, sin embargo, poéticamente, habita el hombre en esta tierra",[21] introduce un nuevo sentido del habitar: el construir en cuanto habitar es un poetizar *(Dichten)*, y este es un medir *(Vermessen)* la dimensión. En su lectura de la poesía de Hölderlin Heidegger interpreta el poetizar al modo de una toma de medida a partir de la cual el hombre se reconoce en lo más propio de su esencia, en su residencia en el "entre" del cielo y la tierra. Si bien, en dicha conferencia Heidegger no se refiere expresamente al concepto de Cuaternidad *(Geviert)*, podría afirmarse que en la noción de dimensión se encuentran incluidas las cuatro regiones del mundo: tierra y cielo, mortales y divinos. Al habitar los mortales sobre la tierra y al dirigir su mirada hacia el cielo siempre estos se miden con los celestes: "El habitar del hombre descansa en el medir la dimensión, mirando hacia arriba, una dimensión a la que pertenece tanto el cielo como la tierra".[22] El poetizar, según Heidegger, es una toma de medida, pero lo medido no es el cielo en sí mismo, ni la tierra por sí sola, sino el "entre" que hace posible la relación de la tierra al cielo y de este a la tierra; el hombre al habitar mide la mutua pertenencia de aquello que se dispone "sobre la tierra" y lo que se presenta "bajo el cielo". Anja Solbach sostiene[23] que la interpretación de Heidegger acerca de los versos de Hölderlin, arriba citados, subraya en especial la diferencia entre el mérito del hombre y su habitar. De un lado, continúa Solbach, Heidegger relaciona los méritos del hombre con sus

21 Martin Heidegger, "...Poéticamente habita el hombre...", en: *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 166.

22 *Ibid.*, p. 170.

23 Cfr. Anja Solbach, "Die Vorträge '...dichterich wohnet der Mensch... (1951) ...' und Hölderlins Himmel Und Erde (1959)", en: *Seinverstehen Mythos*, Múnich, Verlag Karl Alber Freiburg, 2008, pp. 253-267.

menesteres, tales como el oficio artesanal del cultivar y el *aedificare*, y del otro lado, estos méritos los hace depender del habitar poético en el sentido del establecerse del hombre sobre la tierra y en su levantar la mirada entre el cielo y la tierra. Creemos que la indicación de esta diferencia en la que se centra Solbach esclarece el sentido del habitar en Heidegger, pues este en primer lugar se refiere al residir de los mortales en la tierra, y solo porque la esencia fundamental del hombre es el habitar le es dado al hombre construir en el doble sentido pensado por Heidegger, el construir que cultiva cuidando el crecimiento de los campos y el construir que erige edificios. En el artículo titulado "Hebel. El amigo de la casa" (1957),[24] Heidegger reitera que solo en la medida en que el mortal habita la casa del mundo y construye su propia morada estará destinado a construirle una casa a los dioses. También aquí Heidegger piensa el habitar humano en el entre del cielo y la tierra, más aún, entre el nacimiento y la muerte, entre la alegría y el dolor, en suma, entre las dualidades ineludibles afrontadas por el hombre y su destino. A este "entre", en la mencionada conferencia, Heidegger lo nombra "mundo", la casa de los mortales, destinada a un habitar del hombre más auténtico.

En la conferencia "... Poéticamente habita el hombre ..." Heidegger orienta el poetizar como toma de medida, en especial hacia la relación del hombre con la divinidad: la esencia del hombre reside en el medirse con el dios. Ante los versos de Hölderlin: "¿Es desconocido dios? / ¿Es manifiesto como el cielo? Esto / es lo que creo más bien. La medida del hombre es esto",[25] Heidegger dirige su interpretación enlazando al dios desconocido con el cielo, este es el que desvela velando el aparecer de lo divino. La revelación del dios desconocido, anota Heidegger, ocurre solo gracias a la intermediación del cielo, el cual lo presenta como desconocido ante sí, y al mismo tiempo preserva su ocultamiento. El hombre al saberse a sí mismo mortal, esto es, al asumir que puede morir, se mide con el dios por mediación del cielo: "De este modo el dios desconocido aparece como el desconocido por medio de la revelación del cielo. Este aparecer es la medida con la que el hombre se mide".[26] Según Anja Solbach, en la interpretación de Heidegger el dios invocado por el poeta es invisible y desconocido, pues lo divino se manifiesta en su extrañeza y solo así revela su cercanía desde la arquitectónica del cielo. Estas palabras de Hölderlin sobre el desconocido dios, anota Solbach, Heidegger las interpreta en relación con su pensamiento del Ser, este tiene su aparecer ocultándose, al modo del desconocido e invisible dios. En realidad, Heidegger afirma que el dios desconocido en su aparecer ha de permanecer como desconocido, así como el misterio del Ser tiende a ocultarse en su despejamiento:

24 Martin Heidegger, "Hebel. El amigo de la casa", *Revista Eco*, tomo XLI, núm. 249, 1982, pp. 225-240.
25 M. Heidegger, "...Poéticamente habita el hombre...", *op. cit.*, p. 169.
26 *Ibid.*, p. 172.

> El aparecer del dios por medio del cielo consiste en un develar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento sino solo cobijando lo oculto en su ocultarse.[27]

Si el poetizar es un medir, advierte Heidegger, en ningún caso se trata de la concepción habitual de medida que la reduce a un número o a un *quantum;* aquí se piensa, en cambio, el poetizar en el sentido del construir del hombre que inaugura la toma de medida de la dimensión del habitar entre el cielo y la tierra, pues solo a partir de esta se manifiesta la verdadera esencia del hombre. Construir es habitar, y el poetizar en tanto medir es un dejar habitar. De este modo, según Heidegger, poetizar y habitar guardan una mutua pertenencia, de ningún modo son excluyentes; el poetizar, en cuanto toma de medida, hace posible el habitar del hombre sobre la tierra, y el habitar en su sentido más originario "es" poético.

En general, en esta conferencia el poetizar no se restringe al arte particular de la poesía, no se nombra simplemente el hacer del poeta como aquel que escribe poesías y por eso es uno que poetiza; tampoco el poetizar se reduce a la esfera de lo literario; en dicha disertación, Heidegger piensa el poetizar en una relación de pertenencia mutua con el habitar, hasta el punto de reconocer en el poetizar el originario dejar habitar. Esta mutua relación entre el poetizar y el dejar habitar es extraída por Heidegger de los versos de Hölderlin que inspiran el título de su conferencia, preguntando si verdaderamente el habitar del hombre es poético, tal como lo atestigua el poeta alemán. Aunque el habitar del hombre moderno sea impoético, sostiene Heidegger, esto no contradice la afirmación de Hölderlin acerca del poético habitar del hombre sobre la tierra, pues solo lo que en esencia es poético puede llegar a ser su contrario, impoético. Según lo anterior, el habitar esencial es este habitar poéticamente la tierra, pese a que el habitar habitual del hombre actual sea un habitar alejado de lo poético; habría de esperarse, a lo sumo, un viraje desde este habitar impoético hacia un habitar poético, de modo que el hombre sea conducido a lo que le es más esencial. Bien puede el arte propiciar ese viraje desde el habitar impoético al habitar esencial poético, pues el arte es ese modo de acontecer de la verdad capaz de restituirnos al inicial habitar poéticamente sobre la tierra.

Con la ubicación definitiva de *La sirena varada,* llamada también *Lugar de encuentros III* (1979), de Eduardo Chillida, en el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, bajo el puente Juan Bravo (Madrid), no se inaugura simplemente una obra de arte, sino que se funda un lugar para el encuentro cotidiano de sus habitantes. Ante la densidad de una escultura en hormigón blanco de ocho toneladas colgada de un puente, a setenta centímetros del nivel del suelo, a una medida humana, nadie podría pasar de largo. La pesadez del hormigón no impide la posibilidad de su vuelo, desafiando con vehemencia la

27 *Ibid.*, p. 72.

fuerza de la gravedad con la potencia de la creación. A diferencia de los móviles de Alexander Calder, elaborados en aluminio o madera, Chillida construye un móvil de hormigón colgado para la contemplación y el habitar de todos; la obra estructurada en varias piezas, donde se combinan líneas curvas y rectas, deja espacios interiores que seducen a los caminantes para hacerlos olvidar su habitar impoético diario y recordarles que todavía es posible retornar a la propia esencia, a un habitar poéticamente sobre la tierra. El título que le ha dado el artista, *Lugar de encuentros III*, es una invitación al habitar poético en la cercanía de la obra. Al igual que Heidegger Chillida piensa la obra como "un lugar" dispuesto para el encuentro de los seres que se arriesgan a interactuar con ella, a internarse en los espacios interiores y exteriores que prodiga, o bien, para el encuentro programado o aleatorio con los otros. Las vicisitudes de la obra no habían pasado desapercibidas para el público: la obra fue descolgada en 1973 por motivos ideológicos, en una época regida por el franquismo, o quizás pudo ser por el gran peso soportado por el puente, y durante varios años quedó expuesta en tierra en la Fundación Maeght de París y en la Fundación Miró, hasta colgarse definitivamente en el Museo Escultura al Aire Libre de la Castellana en 1978. Extrañamente, dice Chillida, el otro título *La sirena varada* ha nacido del pueblo, "por todo el tiempo que estuvo en la tierra sin permitírsele volar, que era lo suyo".[28] La decisión final de permitirle volar a la "Sirena varada" ha sido celebrada por los habitantes y visitantes de la ciudad; todos los días esta obra les recuerda su habitar poético sobre la tierra.

Una meditación sobre el habitar puede percibirse en las palabras de Eduardo Chillida:

> Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio [...] Los hombres somos de un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura [...] Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos, y yo aquí, en mi País Vasco, me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a un territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos al mundo.[29]

En este pensamiento coinciden plenamente Chillida y Heidegger, no solo el hombre, sino la obra de arte ha de brotar de la tierra natal, y al modo de un árbol debe hundir sus raíces en la tierra, extendiendo sus ramas hacia el cielo; tal como el poeta Johann Peter Hebel lo pronunciara y como Heidegger lo intentara alguna vez descifrar. De este modo, habitar poéticamente la tierra sería el reconocimiento del arraigo en la tierra natal donde brota la flor de la obra de arte; en medio de este habitar poético surge la necesidad de abrirse a la amplitud del mundo donde culminará la germinación de la obra.

28 E. Chillida, *Escritos*, *op. cit.*, p. 81.
29 *Ibid.*, p. 86.

## Heidegger-Chillida: arte y espacio

Desde su conferencia "Construir, habitar, pensar" Heidegger mostró gran interés en reflexionar acerca del espacio; y si en aquella ocasión el asunto del lugar y del espaciar lo había remitido a las "cosas", hacia el final de la década de los sesenta habría de abordar el problema del espacio, en relación con la "plástica" *(Plastik)*, como una especie perteneciente a las artes figurativas *(bildenden Kunst)*. Este nuevo interés le llevaría a tener un encuentro en el Castillo de Hagenwil (Suiza) con Eduardo Chillida en 1968, por invitación de la Galería Erker. En una conversación con su hija *Susana* el mismo escultor comenta: "En Hagenwil, en el castillo de Hagenwil, sí. Nos reunieron allí unos amigos de Heidegger".[30] Si seguimos la versión de Heinrich Petzet este diálogo con el escultor vasco fue muy fructuoso:

> No tuve la oportunidad de participar de ese encuentro, pero supe luego que condujo a un entendimiento muy fecundo. Como consecuencia de este intercambio de ideas, Heidegger redactó en St. Gallen su ensayo "El arte y el espacio" (1969).[31]

Si atendemos a las declaraciones de Eduardo Chillida constatamos que este breve libro de Heidegger había sido escrito antes de su visita a la exposición de Zürich:

> Cuando a mí me dijeron al principio que Heidegger estaba interesado en conocer a una serie de escultores y de artistas con vistas a ilustrar Die *Kunst und der Raum*, yo no conocía el libro. Sabía el nivel que tenía Heidegger, conocía su obra, pero no tenía ni idea de qué libro se trataba. Sus amigos le habían hablado de Giacometti y de Picasso, a quien todo el mundo ya conocía. Y de otros artistas, entre ellos de mí. Yo lo ignoraba hasta que un día me dijeron que venía Heidegger a la exposición que yo tenía en la Kunsthalle de Zurich.[32]

Impresionado con la conversación con el escultor, Heidegger decidió visitar su exposición en la Kunsthalle de Zürich en 1969. Filósofo y escultor recorrieron juntos la sala y, según relata Chillida, a medida que iban avanzando Heidegger hacía preguntas sobre las obras y sus títulos. Después de haber apreciado de cerca su obra escultórica y de reconocer la afinidad de ambos en lo concerniente al concepto de ese espacio no mensurable, diferente al de la física o al de la geometría, Heidegger decide proponerle al escultor vasco realizar un trabajo conjunto, consistente en un libro de bibliófilo con un tiraje limitado de su texto escrito. Al aceptar, Chillida le interpela sobre el tamaño en que él había escrito su obra filosófica, pues le parecía que el libro debería tener el mismo formato en que él había escrito *Ser y tiempo* y sus posteriores obras filosóficas. Según relato de Chillida, Heidegger parece haberse sentido intimidado diciendo que nunca nadie le había hecho tal pregunta, a lo cual Chillida le expresa que él como escultor estaba pensando en el "espacio" y, por tanto, el texto habría de continuar

30 Susana Chillida (ed.), *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino, 2003.
31 Heinrich Petzet, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger (1926-1976)*, Madrid, Katz, 2007, p. 201.
32 Cfr. S. Chillida, *op. cit.*, p. 28.

con la dimensión inicial en el que se había registrado su escritura: "Era su relación directa con el espacio. Era una prueba de una relación con el espacio de un pensador como Heidegger".[33] Por sugerencia de Chillida Heidegger escribe a mano y con caracteres góticos el libro *El arte y el espacio*, no sobre papel sino en la piedra litográfica, conservando la misma dimensión de sus libros anteriores. El libro fue así elaborado en la editorial Erker Presse —taller gráfico de la Galería de St. Gallen (Suiza)— y estaba acompañado de siete *litho-collages* del artista vasco, realizados en relieve y sobre un papel especial; se trataba de un tiraje reducido de 150 ejemplares. Finalmente, el libro es presentado en 1968 en la Galería Erker de St. Gallen, Museo de Arte Contemporáneo donde se promovían encuentros entre artistas de la época. En una conversación con Martin de Ugalde Chillida se refiere al contenido del libro, a saber:

> Este desarrollo de su pensamiento acerca del arte y el espacio, o sea el espacio considerado desde el punto de vista del artista, en este caso del escultor, es muy curioso, porque parte de cosas aparentemente muy elementales que están en la propia lengua.[34]

Heidegger y Chillida tienen en común su arraigo a la lengua, el alemán antiguo para Heidegger, el euskara, dialecto nativo, para el escultor vasco; dicho arraigo se traduce en un intento por explorar las raíces del pueblo donde tuvieron su origen.

En efecto, Heidegger intentaba hacer una experiencia a partir de la escucha de aquello que resuena en el lenguaje con la palabra "espacio" *(Raum)*. Él encuentra que en dicha palabra habla el espaciar que tiene el sentido de liberar lo selvático o limpiar de obstáculos una tierra baldía. Y es en este aguzar la escucha de la propia lengua donde descubre el sentido del espaciar como libre donación de lugares y generación de una localidad *(Ortschaft)* para el habitar humano. Cuando Heidegger le confiere al espaciar el carácter de acaecer *(Geschehen)* significa que no solo le atribuye la posibilidad de liberar lugares, sino también de donar tiempo, pues se trata de un acaecimiento histórico capaz de conducir a lo abierto, a la mutua pertenencia de las cosas, y al habitar del hombre en la cercanía de ellas. Este acontecer del espaciar es tempo-espacial, libera lugares en el tiempo, sea el tiempo de la presencia del dios o de su ausencia, o el tiempo en el que aún no adviene el dios. En este punto, el filósofo y el escultor parecen coincidir:

> El espacio es un hermano gemelo del tiempo. Son dos conceptos absolutamente paralelos y similares. Y como yo estoy muy condicionado por el espacio, he estado siempre muy interesado por el tiempo.[35]

En una conferencia pronunciada años atrás, en la misma galería Erker de St. Gallen, y que lleva por título "Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio" (1964), Heidegger había formulado la misma pregunta por el espacio en cuanto espacio, a lo que responde: el espacio espacía *(der Raum räumt)*, esto es, concede un ámbito libre, dispone lo abierto para

33 *Ibid.*, p. 30

34 Cfr. Martin de Ugalde, *Hablando con Chillida. Vida y obra*, San Sebastián, Txertoa, 2002, pp. 103-105.

35 E. Chillida, *op cit.*, p. 53.

generar lugares, regiones y caminos. Según Heidegger, esta libertad propiciada por el espaciar otorga las relaciones de cercanía y lejanía, libera los nuevos parajes o regiones, y determina los límites y las distancias. No obstante, advierte cómo el espacio para espaciar en tanto espacio requiere del hombre:

> Pero, también, el espacio espacía como espacio únicamente *en la medida* en que el hombre le deja espacio, en que concede que haya este donante de lo libre y se deja introducir en este, en la medida que se implanta a sí mismo y a las cosas en aquel, custodiando así al espacio en cuanto espacio.[36]

El espacio necesita del hombre, pues este le concede al espacio el carácter de espaciante y la posibilidad de donar este ámbito libre en el que las cosas se relacionan mutuamente; al mismo tiempo, el hombre al habitar corporalmente ingresa en el espacio abierto en donde se relaciona con sus semejantes y con las cosas.

Pero ¿cómo pensar el espaciar del espacio en relación con el arte y, en concreto, con la plástica? Si en *El origen de la obra de arte* Heidegger piensa el arte como ese ponerse-en obra la verdad, en *El arte y el espacio* concibe la plástica al modo de un corporeizar la verdad del Ser, esto es, en la obra escultórica la verdad toma forma corpórea, y este cuerpo recién creado que constituye una escultura es en sí mismo un lugar. En esto consiste la singularidad de la escultura: en ese ponerse de la verdad del Ser en un cuerpo que al mismo tiempo es un lugar. En la plástica, el ponerse *(Setzen)* de la verdad en la obra se resuelve como un corporeizar *(Verkörperung)*. No obstante, el vínculo arte y espacio, indica Heidegger, debe ser pensado a partir del nexo entre lugar *(Ort)* y región *(Gegend)*. Si para Heidegger la plástica corporeiza lugares, esto significa que para él el lugar no hace parte de un espacio que le preceda, sino que es la obra plástica la que al tomar un cuerpo instaura el lugar, sin ella no habría lugar, solo a partir de esta forma corpórea adviene algo semejante a un lugar. Así, la creación de una obra plástica recién inaugura un lugar, permitendo la apertura de las regiones o espacios dispuestos para el habitar humano, cuyo rasgo fundamental es el transcurrir en la cercanía con las cosas. Al igual que en las conferencias "La cosa" (1949) y "Construir, habitar, pensar" (1951), Heidegger le concede al lugar inaugurado por la obra plástica la propiedad de coligar las cosas:

> El lugar abre en cada caso una región, en cuanto que coliga *(versammelt)* a las cosas, dentro de ella en la cooperteneencia. En el lugar juega el coligar *(Versammeln)*, en el sentido de albergar que deja libres a las cosas en su región.[37]

Aunque en este breve libro, *El arte y el espacio*, no hay una mención directa a la Cuaternidad, este coligar del lugar con respecto a las cosas en la libre amplitud de la región alude tácitamente al habitar del hombre en el mundo, comprendido como la unidad de los cuatro: cielo, tierra,

36 M. Heidegger, *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio*, *op. cit.*, p. 87.

37 *Ibid.*, p. 129. En estas dos citas se ha modificado la traducción de *Versammeln*, que aquí se traduce por congregar, con la palabra "coligar"; y la palabra alemana *Gegend*, que significa comarca, se ha sustituido por "región".

mortales y divinos. Para Heidegger, la obra plástica no ocupa un lugar, sino que ella misma es el lugar, que no solo dispone de lo abierto donde sobreviene la cercanía de las cosas, sino que, a la vez, hace posible la reunión y pertenencia de esas mismas cosas en la región liberada; de este modo, la localidad *(Ortschaft)* mantiene una íntima relación con el espaciar que abre parajes, regiones y caminos para la residencia de los hombres en medio de las cosas.

Este concepto de espacio ligado al lugar y a la donación de lugares es recogido por Heidegger a partir del pensamiento griego. En "Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio" (1964) se les atribuye un reconocimiento a las consideraciones sobre el espacio formuladas por Aristóteles en la *Física*. Heidegger muestra cómo Aristóteles nombra el espacio a partir de dos palabras completamente diferentes τόπος y χώρα, a las que Heidegger les confiere una posición especial en el pensar occidental. De un lado, podremos asociar la concepción heideggeriana del espacio y su íntima relación con una forma corpórea, con el pensamiento aristotélico del τόπος, en el sentido del espacio ocupado por un cuerpo y la coincidencia de ambos en sus límites, asumiendo el límite al modo de un comienzo y no de un acabamiento. Del otro, cuando Heidegger se refiere al lugar y a la liberación de parajes, lugares y caminos, parece estar en consonancia con el χώρα, ese otro sentido aristotélico del espacio en su acoger y contener lugares: "El espacio en sentido griego viene así visto, a partir del cuerpo, como el lugar y continente de este".[38] Así, Heidegger no solo retoma la noción de τοπος, del espacio que ocupa un cuerpo, sino también la de χώρα, del espacio abarcador y contenedor de lugares. Pero esta concepción griega del espacio, según Heidegger, ha caído en el olvido en la ciencia moderna a partir de Galileo y Newton; en esta nueva noción de espacio no hay lugares, ni parajes, ni caminos, únicamente existe la triple dimensión en el que tiene su movimiento puntos-masa que carecen de un "lugar distintivo"; estos al deambular en el espacio ocupan cada vez una posición indiferente, no hay aquí un emplazamiento que se distinga del otro, y cualquier dirección posee el mismo valor. Este no es el espacio pensado por Heidegger, lo cual queda confirmado en uno de los epígrafes del libro mencionado: "Cosa grande empero y de cata difícil el τόπος, es decir, el espacio-lugar".[39]

Dieter Jähnig, en su ensayo "Die Kunst und der Raum" ("El arte y el espacio)",[40] ha subrayado la confrontación heideggeriana del concepto de espacio en el arte con relación a la noción del espacio galileano-cartesiano de la ciencia moderna, cuya característica primordial es la objetividad. De un modo perentorio lo afirma Jähnig: el espacio de la ciencia no es equivalente al espacio del arte, este último se presenta como otra alternativa de referencia del mundo. El enlace entre arte y espacio en Heidegger, anota Jähnig, no obedece a la pregunta por la teoría del arte, o a la pregunta por el espacio a partir de la his-

38 *Ibid.*, p. 77.

39 *Ibid.*, p. 117.

40 Dieter Jähnig, "Die Kunst und der Raum", en: *Erinnerung an Martin Heidegger*, Stuttgart, Neske, 1977, pp. 131-147.

toria del arte; tampoco la pregunta por el espacio proviene de la esfera de la estética, ni de la crítica de arte, sino que esta se ha originado, en especial, por un interés filosófico por el espacio. También él se inclina a concebir el espacio en Heidegger en el sentido griego de τόπος, de localidad *(Ortschaft)*. Por otra parte, el ensayo sobre el espacio presentado por Heidegger en la galería St. Gallen, según Jähnig, consigue esclarecer la escultura de Eduardo Chillida en la que se destacan tres momentos fundamentales: la configuración espacial de su escultura y el otorgamiento de un espacio abierto, en contraposición al concepto cartesiano-científico del espacio y sus tres dimensiones; segundo, la importancia que le concede a la peculiaridad de la materia, bien si se trata de madera, piedra o bronce; y tercero, la musicalidad, la vibración plástica y el ritmo en la obra de Chillida. En efecto, una de las obras que Heidegger tuvo ocasión de ver en la exposición de 1969 en la Kunsthalle de Zürich tiene por título *Música callada*,[41] una construcción armónica de líneas rítmicas elaboradas en hierro; las cualidades del hierro no son las mismas que las del hormigón, del alabastro o la madera. La elección de este material no ha sido aleatoria, se trata de una elección que reconoce las propiedades inherentes al hierro, según Chillida siempre abierto al espacio, no solo al espacio interior, sino al espacio exterior. Esta escultura es un cuerpo muy sutil y volátil, y al mismo tiempo es un lugar recogido en sí mismo y desplegado al afuera, liberando otros espacios. Estas líneas construidas en hierro no son rectas, ni forman entre sí ningún ángulo recto, semejan líneas trazadas por la mano, tensadas por un ritmo que las reúne en un silencio musical o en una poesía silenciosa. Nada podría interrumpir la sonoridad de esta música sobria, austera, introvertida, nacida de la luz negra del norte, de la cultura atlántica, diferente de la luz blanca mediterránea —Chillida era consciente de estar poseído por la luz oscura del país vasco—.

Nosotros queremos acentuar la tesis de una afinidad de Heidegger y Chillida en su concepción del espacio, en el sentido griego del τόπος, del espacio-lugar. Cuando Aristóteles, en el "Libro IV" de la *Física*, define el concepto de lugar, lo hace en relación con la noción de límite, a saber: "El límite del cuerpo continente que está en contacto con el cuerpo contenido".[42] En la concepción aristotélica, el lugar coincide con la cosa, así como los límites coinciden con lo limitado. Por otra parte, Heidegger asume las figuras plásticas como cuerpos, cuya configuración "acontece en el acto de delimitar, entendido como una imposición de límites, hacia adentro, y como una exposición de límites hacia afuera".[43]

41 Nausica Sánchez, del Departamento de Catalogación de la Fundación Chillida Zabalaga-Leku, muy gentilmente, permitió el acceso y además otorgó un catálogo de la exposición de Eduardo Chillida en la Kunsthale de Zürich, a la que Heidegger tuvo ocasión de visitar; también facilitó la revisión del listado de las obras allí expuestas con sus fotos respectivas, el año de creación y sus dimensiones. Se trata de una fuente de primera mano invaluable para una investigación sobre el encuentro entre Heidegger y Chillida. Las esculturas a las que se hará referencia, de ahora en adelante, hacen parte de la exposición mencionada.

42 Cfr. Aristóteles, "Libro IV: el lugar", en: *Física*, Madrid, Gredos, 1995, p. 169.

43 *Ibid.*, p. 117.

Tal delimitación crea el espacio-lugar. El espacio hacia adentro puede presentarse en tres formas en relación con el volumen de los cuerpos: cerrado, hendido o vacío. De igual manera, Eduardo Chillida en su libro *Escritos* pregunta: "Ocupar un lugar y no tener medida: ¿no será esto el espacio?".[44] También para el escultor vasco el límite es el verdadero "protagonista" del espacio: "Hay un problema común a la mayor parte de mi obra: el espacio interior, consecuencia y origen al mismo tiempo de los volúmenes positivos exteriores".[45] Entre el espacio interior y el espacio exterior, según Chillida, existen límites, pero son los espacios exteriores los que llevan a descubrir espacios ocultos. Heidegger tuvo oportunidad de apreciar las esculturas *Rumor de límites* (1958) y *Rumor de límites II* (1959) en la exposición de Kunsthalle de Zurich y, sin duda, pudo constatar su afinidad con el escultor en relación con el concepto de límite.[46] En estas obras hay una modulación de límites en hierro forjado, líneas sutiles y sinuosas diseminadas en el espacio, delimitando el espacio interior y el espacio exterior, y cuya música es apenas un rumor silencioso. El límite proporciona la definición de la figura, hace posible su configuración; sin el límite no existiría la posibilidad de velar el espacio interior. La metáfora a la que acude Chillida es la puerta pensada como límite, una habitación abierta difiere notablemente de una habitación cerrada: el trazo de un límite es fundamental en el espacio y el presente es el límite esencial del tiempo.

En un ensayo sobre los artistas españoles del siglo XX y sus contribuciones al arte,[47] Walter Biemel incluye a Eduardo Chillida para dejar ver su concepción del espacio; este no es simplemente un receptáculo en el que se pone un objeto, sino que el trabajo del escultor supone el juego de forma y espacio, de tal modo que la forma una vez creada tiene su aparición en el espacio; el interés reside en la creación de formas y en el espacio donde ellas están activas, configurándose así el espacio interior, diferente al espacio de la geometría euclidiana. No hay un espacio preexistente esperando alojar esas formas, en el crear de las formas adviene el espacio. El espacio interior, anota Biemel, no es mensurable desde la determinación técnico-calculadora, sino que se trata de un espacio vivido y sentido. Creemos que la interpretación de Walter Biemel se corresponde con lo expresado por Eduardo Chillida en su libro *Escritos:* "Quiero ir encerrando el espacio en mi obra. El espacio perfecto es oculto, debo llegar a él por etapas".[48] Según Chillida, el escultor ha de rodear el espacio, de envolverlo, esto es, de ocultarlo, de hacer difícil su acceso al espectador que percibe desde el exterior. La escultura de Chillida es el intento de trazar los límites que dividen el espacio exterior y el espacio interior, y hacer que este sea cada vez más oculto, menos accesible, más desconocido.

44 E. Chillida, *op. cit.*, p. 64.

45 *Ibid.*, p. 52.

46 Cfr. Ana María Rabe, "El arte y la tierra en Martín Heidegger y Eduardo Chillida", *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 15, 2003, pp. 169-191.

47 Cfr. Walter Biemel, "Der Beitrag Spaniens zur Kunst des XX Jahrhunderts", en: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, Fromman-Holboog Verlag, 1996, pp. 370-375.

48 E. Chillida, *op. cit.*, p. 58.

En *Modulación del espacio II* (1963), presentada en la exposición mencionada, se percibe esa búsqueda de encerrar el espacio, de aislarlo del espacio circundante mediante un cuerpo tridimensional. Y para encerrar el espacio se requiere quitar más que agregar: "Yo no creo que se mejoren las cosas añadiendo sino quitando, quitando al máximo, que quede lo mínimo posible para que se manifieste".[49] Este proceso de eliminación, de restar más que de sumar, es otra forma de ocultar, de hacer ingresar la obra en lo desconocido, en el enigma del arte. Este cuerpo-lugar ha nacido, ante todo, de escuchar lenta y pausadamente las leyes internas del hierro, no en un sometimiento ciego a la materia, sino en el respeto que la misma materia genera. Este cuerpo escultórico que emerge como un lugar, cuya forma es absolutamente abstracta, contemplada desde su alrededor, deja ver su espacialidad tridimensional. La dimensión del espacio, indica Chillida, se mide con el 3; este es su número clave, como si se tratase de una economía espacial; del mismo modo el 3 es el número del tiempo dividido en pasado, presente y futuro. La escultura *Homenaje a Kandinsky* (1965) es un elogio al número 3, al encerrar en su seno tres barrotes, rodeándolos y ocultándolos, como si fuese posible envolver en alabastro el misterio del espacio. El espacio interior es un espacio hendido, y es esta hendidura la que permite adivinar el contenido secreto; en la superficie superior de la escultura solo asoman las puntas de los tres barrotes, de tal modo que el espectador podrá adivinar que se trata del número 3 envuelto en el blanco del alabastro. Esta materia está íntimamente ligada a la luz, si se recuerda que los vanos de los ventanales de las iglesias bizantinas eran cubiertos de alabastro para permitir el paso de la luz mucho antes que existieran los vitrales. Un homenaje al gran pintor ruso Kandinsky habría de estar pletórico de luz o de poesía luminosa, y el cuadrado no es geometría como tampoco lo es en Kandinsky, sino manifestación de un sentimiento o de una pasión que escucha el sonido interior de las cosas.

Hacia el final de su pequeño tratado sobre el arte y el espacio Heidegger acomete el asunto del vacío en la plástica. Cuando se piensa el espacio es necesario considerar las relaciones entre el espacio y el vacío. Para Heidegger el vacío es un producir *(Hervorbringen)*, y de ningún modo "el echar en falta el llenado de espacios huecos y de intersticios".[50] Así como Aristóteles en el "Libro VI" de la *Física*[51] se refiere al pensamiento habitual de aquellos que creen en la existencia del vacío y lo relacionan siempre con un lugar o un recipiente, considerándolo "lleno" cuando contiene una masa y "vacío" cuando carece de ella; así mismo Heidegger piensa que no debe continuarse con esa apreciación corriente sobre el vacío que lo reduce a la nada *(Nichts)* o a una falta *(Mangel)*, o bien, al echar en falta lo "lleno" en los espacios sin un contenido. Él identifica en este ensayo vaciar el vaso con coligar o reunir, al igual que en su conferencia "La cosa". El vacío es lo que permite "la ofrenda de lo vertido", según lo hemos expuesto anteriormente. Para Heidegger el vacío no es

49 *Ibid.*

50 M. Heidegger, *Observaciones relativas al arte-la plástica-y el espacio, op. cit.*, p. 135.

51 Cfr. Aristóteles, *op. cit.*, p. 177.

falta, sino producción, o en otras palabras, el vacío no es carencia sino creación; el corporeizar de la plástica ha de incluir el vacío como elemento fundamental del espaciar lugares, parajes y caminos. Poco después de escribir estas notas sobre el vacío Heidegger contempla la obra *Alrededor del vacío I (Autour du Vide IV)* (1968) de Eduardo Chillida. El escultor vasco sabe que a la escultura se accede siempre desde ese campo "redondo alrededor"; ante esta escultura el espectador situado en ese espacio "alrededor" percibe la mirada del vacío contenido en medio de los fragmentos de hierro que lo encierran, lo envuelven, lo ocultan, y ha de dirigir una mirada al vacío interior, el cual para Chillida quizá sea el espíritu. Este cuerpo sostenido sobre tres puntos se eleva reteniendo el vacío en su espacio interior; su fuerza procede de este vacío creador, inspirador, sugerente. Todo procede por contraste: los bloques macizos se contraponen a estos espacios vacíos contenidos entre ellos, antes que ser el resultado de una falta estos vacíos son la abundancia que requiere este cuerpo para conseguir el equilibrio. La obra contiene vacíos como fuerzas, todo tiende a crecer a su alrededor, desde allí el espectador contempla una estructura abstracta pronta a desmoronarse si no es por estos espacios vacíos que potencian la inestabilidad estable de un cuerpo.

Pero la afinidad de pensamiento de Heidegger y Chillida no se limita a la concepción del espacio, hay también una similitud en sus respectivos modos de entender la esencia del arte. Hacia el final de "Observaciones relativas al arte-la plástica y el espacio" Heidegger evoca el pensamiento de Aristóteles sobre el arte, pronunciado en su "Poética". "Así, el arte, la poesía, es más filosófico y también más riguroso que la historia".[52] Aristóteles identifica el arte con la palabra griega ποίησις, el producir desde lo oculto hacia lo desocultado, preservando lo oculto y el ocultar. Heidegger rememora aquel pasaje en que Aristóteles piensa la diferencia entre filosofía e historia: su diferencia reside en el tiempo hacia donde se dirigen sus narraciones; mientras la historia narra lo particular, los hechos sucedidos en el pasado, la poesía es más filosófica por narrar lo general, la esencia de las cosas, aquellos acontecimientos que podrían suceder en el futuro. Si Aristóteles opone la poesía a la historia Heidegger enfrenta el arte a la ciencia, admitiendo que el arte es más filosófico que la ciencia por ser más cercano a la esencia de la cosa. En la misma dirección Chillida pregunta:

> ¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes? ¿Qué sería de Piero della Francesca, de Durero y de Matías Grünewald sin la dosis de construcción y poesía que aportan en su obra?[53]

Con todo, naturalmente, Heidegger y Chillida coinciden en pensar la obra de arte dotada de estos dos rasgos: construcción y poesía; sin ellos sería imposible crear un espacio en el habitar del hombre y yacer al amparo de la Cuaternidad.

52 *Ibid.*, p. 89.
53 E. Chillida, *op. cit.*, p. 70.

# Bibliografía

## Obras de Martin Heidegger


Heidegger, Martin, *Ser y tiempo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
___, *De camino al lenguaje,* Barcelona, Odós, 1979.
___, *Aus der Erfahrung des Denkens,* Fráncfort, Klostermann, 1983.
___, *Hölderlin Hymne "Der Ister",* Fráncfort, Klostermann, 1984.
___, "Vom Ursprung des Kunstwerkes, Erste Ausarbeitung", en: *Heidegger Studies,* Berlín, Duncker & Humblot, vol. 5, 1989.
___, *Identidad y diferencia,* Barcelona, Anthropos, 1990.
___, "Zum Überwindung der Aesthetik. Zu 'Ursprung des Kunstwerks'", *Heidegger Studies,* Berlín, Verlag Duncker & Humblot, núm. 6, 1990.
___, *Conferencias y artículos,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994 [*Vorträge und Aufsätze, Gesamtausgabe, Band 7,* Stuttgart, Klett-Cotta, 2009].
___, *Introducción a la fenomenología de la religión,* México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
___, *Los problemas fundamentales de la fenomenología,* Madrid, Trotta, 2000.
___, *Nietzsche I, II,* Barcelona, Destino, 2000 [*Nietzsche I, II, Gesamtausgabe Band 61, 62,* Stuttgart, Klett-Cotta, 2008].
___, *El final de la filosofía y la tarea del pensar,* Madrid, Técnos, 2001.
___, *El origen de la obra de arte,* Madrid, Alianza Editorial, 2001.
___, *Hitos,* Madrid, Alianza Editorial, 2001 [*Wegmarken, Gesamtausgabe Band 9,* Fráncfort, Klostermann, 1978].
___, *Contribuciones a la filosofía (del acontecimiento),* Santiago de Chile, Ril, 2002. [*Beiträge zur Philosophie, Gesamtausgabe, Band 65,* Fráncfort, Klostermann, 2003].
___, *Aportes a la filosofía (acerca del evento),* Buenos Aires, Almagesto y Biblos, 2003.
___, *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio,* Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2003.
___, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin,* Madrid, Alianza Editorial, 2005.
___, *Bremer und Freiburger Vorträge, Gesamtausgabe, Band 79,* Fráncfort, Klostermann, 2005.
___, "Grundsätze des Denkens. Freiburger Vorträge", en: *Bremer und Freiburger Vorträge, Band 79,* Fráncfort, Klostermann, 2005.
___, *Meditación,* Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2006 [*Besinnung, Gesamtausgabe, Band 66,* Fráncfort, Klostermann, 1997].
___, *Sobre el comienzo,* Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2007 [Über den Anfang, *Gesamtausgabe, Band 70,* Fráncfort, Klostermann, 2005].

Heidegger, Martin, *Preguntas fundamentales de la filosofía*, Granada, Comares, 2008 [*Grundfrage der Philosophie, Gesamtausgabe, Band 66*, Fráncfort, Klostermann, 1992].
___, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2010 [*Holzwege, Gesamtausgabe, Band 5*, Fráncfort, Klostermann, 2003].
___, *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger-Biblos, 2010 [*Hölderlins Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein', Gesamtausgabe, Band 39*, Fráncfort, Klostermann, 1980].
___, *Pensamientos poéticos*, Barcelona, Herder, 2010 [*Gedachtes, Gesamtausgabe, Band 81*, Fráncfort, Klostermann, 2007].
___, *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst, Gesamtausgabe, Band 74*, Fráncfort, Klostermann, 2010.
___, *La historia del Ser*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2011 [*Die Geschichte des Seyns, Gesamtausgabe, Band 69*, Fráncfort, Klostermann, 1998].
___, *Heráclito*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna-Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2012 [*Heraklit, Gesamtausgabe, Band 55*, Fráncfort, Klostermann, 1994].
___, "La proveniencia del arte y la determinación del pensar", [en línea], disponible en: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm, consulta: 20 de marzo de 2011.

## Bibliografía general

Alleman, Beda, "Heideggers Begriff der Kunst", en: *Grosse Themen Martin Heideggers*, Friburgo, Rombach Verlag, 1990.
Arendt, Hannah y Martin Heidegger, *Correspondencia, 1925-1975*, Barcelona, Herder, 2000.
Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Gredos, 1985.
___, *Física*, Madrid, Planeta, 1998.
Babich, Babette, *Estética, miradas contemporáneas*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2004.
Barbarić, Damir, *Aneignung der Welt, Heidegger-Gadamer-Fink*, Fráncfort, Peter Lang, 2007.
Beistegui, Miguel de, "The Saving Power of Art", en: *The New Heidegger*, Londres-Nueva York, Continuum, 2005.
Biemel, Walter, *La interpretación del arte en Heidegger*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universidad de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica, 1994.
___, "Der Beitrag Spaniens zur Kunst des xx Jahrhunderts", en: *Gesammelte Schrifte*, Stuttgart, Fromman-Holboog Verlag, 1996.
Boehm, Gottfried, "Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne", en: *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, Walter Biemel, F. W. von Herrmann, 1989.
Buchner, Hartmut, "Fragmentarisches", en: *Erinnerung an Martin Heidegger*, Weinsberg, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1977.
Cézanne, Paul, *Correspondencia*, Madrid, Visor, 1991.
Char, René, *Oeuvres completes*, París, Gallimard, 1983.
Chillida, Eduardo, *Escritos*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2005.
Chillida, Susana (ed.), *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino, 2003.
Colli, Giorgio, *La sabiduría griega III: Heráclito*, Madrid, Trotta, 2010.
Coriando, Paola Ludovica, "Der letzte Gott als Anfang. Zur ab-gründigen Zeit-Räumlichkeit des Übergangs", en: *Heideggers "Beiträgen zur Philosophie"*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1998.
___, "Der Abgrund und die Suche nach der Zone", en: *Heideggers Beiträge zur Philosophie / Les Apports a La Philosophie De Heidegger: Internationales Kolloquium Vom 20.-22. Mai 2004 an Der Universität Lausanne*, Fráncfort, Klostermann, 2009.

Coutagne, Denis, "Ce que Cézanne donne à penser", en: *Ce que Cézanne donne à penser, Actes du colloque D'aix-en-Provence (5, 6 et 7 juillet 2006) (Hors série Connaissance)*, París, Gallimard, 2008.
Davis, Bret (ed.), *Martin Heidegger: Key Concepts*, Abingdon, Routledge, 2014.
Fédier, François, "... Voir sous le voile de l'interpretation ... Cézanne et Heidegger", en: *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, Walter Biemel, F. W. von Hermann, 1989.
Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2002.
Gasquet, Joachim, *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir, 2009.
Grossmann, Andreas, *Spur zum Heiligen*, Bonn, Bouvier, 1996.
Harries, Karsten, *A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Países Bajos, Springer Netherlands, 2009.
Hegel, G. H. Friederich, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989 [según la segunda edición de Heinrich Gustav Hothos (1842), trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989].
Hölderlin, Friedrich, *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión, 1998.
Hrs. István M. Fehér, *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk*, Berlín, Duncker & Humblot, 1991.
Jähnig, Dieter, "Die Kunst und der Raum", en: *Erinnerung an Martin Heidegger*, Stuttgart, Neske, 1977.
___, "Der Ursprung des Kunstwerkes, und die moderne Kunst", en: *Kunst und Technik*, Fráncfort, Walter Biemel y F. W. von Hermann, Klostermann, 1989.
___, "El origen de la obra de arte y el arte moderno", en: *Estética, miradas contemporáneas*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2004.
Jamme, Cristoph, "'Zwiefalt' und 'Einfalt', Heideggers Deutung der Kunst Cézannes", en: *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk*, Berlín, Duncker & Humblot, 1991.
Kern, Andrea, "Der Ursprung des Kunstwerkes. Kunst und Warheit zwischen Stiftung und Streit", en: *Heidegger, Handbuch*, Stutgart, Leben-Werk-Wirkung, J. B. Metzler Verlag, 2005.
Klee, Paul, *Das Bilnerische Denken*, Basilea, Schwabe Verlag Basel, 1990.
___, *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
___, "Mi confesión creadora", *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 272, 2003.
___, "Sobre el arte moderno", en: *Paul Klee: fragmentos de mundo*, Bogotá, Universidad de los Andes, Unidades-Ceso, Departamento de Filosofía, 2009.
Maly, Kenneth, *Heideggers Beiträge zur Philosophie / Les Apports a La Philosophie De Heidegger: Internationales Kolloquium Vom 20.-22. Mai 2004 an Der Universität Lausanne*, Fráncfort, Klostermann, 2004.
Másmela, Carlos, *El tiempo del Ser*, Madrid, Trotta, 2000.
___, *La totalidad* [En Platón, Kant, Hegel, Hölderlin y Heidegger], México, s.e., 2009.
Mattei, François, *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*, París, Presses Universitaires de France, 2001.
Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
O'Murchadha, Félix, *Zeit des Handels und Möglich-keit der Verwandlung*, Wurzburgo, Königshausen & Neumann Verlag, 1999.
Parvis, Emad, *On the Way to Heidegger's Contributions to Philosophy*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2007.
Petzet, Heinrich, *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger (1929-1976)*, Madrid, Katz, 2007.
Platón, *Diálogos VII. Dudosos, Apócrifos, Cartas*, Madrid, Gredos, 1992.
___, *El Banquete*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2011.
Pochon, Pierre, "Le quadriparti dans la meditations heideggerienne de l'art, de L'Origine de l'Oeuvre d'Art aux Notes sur Klee", *Heidegger Studies*, Berlín, Duncker Verlag & Humblot, núm. 22, 2006.
Pöggeler, Otto, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 2002.
Polt, Richard, *The Emergency of Being*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.

Protevi, John, "The Stilling of the Aufhebung: Streit in 'The Origin of the Work of Art'". *Heidegger Studies*, Berlín, Duncker Verlag & Humblot, núm. 9, 1993.

Rabe, Ana María, "El arte y la tierra en Martín Heidegger y Eduardo Chillida", *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 15, 2003.

Rilke, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 2003.

Rimpler, Rüdiger, *Prozessualität und Performativität in "Beiträgen zur Philosophie"*, Wurzburgo, Ergon Verlag, 2008.

Sallis, John, *Kunst und Technik*, Fráncfort, Klostermann, Walter Biemel, F. W. von Hermann, 1989.

Seubold, Günter, "Heideggers Nachgelasessene Klee Notizien", en: *Heidegger Studien*, Berlín, Duncker Verlag & Humblot, núm. 9, 1993.

Solbach, Anja, "Die Vorträge '... dichterich wohnet der Mensch ... (1951) ...' und Hölderlins Himmel Und Erde (1959)", en: *Seinverstehen Mythos*, Múnich, Verlag Karl Alber Freiburg, 2008.

Taminiaux, Jacques, *Art et événement*, París, Belin, 2005.

Trawny, Peter, "Über die ontologische Differenz in der Kunst. Ein Rekonstruktionsversuch der 'Überwindung der Aesthetik' bei Martin Heidegger", en: *Heidegger Studies*, Berlín, Verlag Duncker und Humblot, núm. 10, 1994.

Ugalde, Martin de, *Hablando con Chillida: vida y obra*, San Sebastián, Txertoa, 2002.

Vallega-Neu, Daniela, "Ereignis: The event of appropiation", en: Bret Davis (ed.), *Key concepts in Heidegger's Thinking of being*, Abingdon, Routledge, 2014.

Von Hermann, Wilhelm, *Wege ins Ereignis*, Fráncfort, Klostermann, 1994.

Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, University Press, 2001.

# Índice analítico


**A**

abismo, xxix, xxx, 34, 51, 71-83, 90-92, 97, 98, 107, 148-150
abrigo, xxvii, 39, 40, 92, 151, 167
  ente, en el, 38, 40, 47, 90, 150-152, 165, 166
acaecimiento-apropiador *v. Ereignis*
*alétheia v.* verdad
*Alrededor del vacío 1* (Chillida), 194
apropiación, 34, 44, 56, 67, 68, 74, 76, 91, 93, 109, 175
Aristóteles, 2, 4, 5, 42, 57, 83, 84, 86, 111-113, 135, 153, 190, 191, 193, 194
armonía, 49, 79, 94-96, 115, 146, 159-161, 163, 165
arte(s)
  carácter
    fundacional del, 129
    pretérito del, xxvi, 20-22
  decisional en el, lo, 18, 129
  destino del, xxvii, 18, 23, 25, 26, 69, 70
  enigma del, xxviii, 20, 52, 193
  época de la ausencia de, 8
  esencia (del), xxvi-xxviii, xxxi, 4, 6, 7, 9, 10, 15, 19, 20, 23, 25-27, 39, 41, 45, 55, 67-69, 94, 101, 104, 128, 130, 194
    fuente de la, 1, 27
    metafísica del, xxvi, xxix, 59, 60, 67-69, 125-128
  espacio, y, 187
  filosofía del *v.* filosofía del arte
  fin del, 24, 144
  fisiología del, 12
  gran, 2, 4, 5, 61, 95, 155
  griego, 21, 23
    *v. t.* griegos
  Hegel, en *v.* Hegel, G. H. Friederich, arte en
  meditación decisional sobre el, xxvi, xxvii, 15, 18, 20, 23, 56, 136
    *v. t.* meditación, decisional
  meditación sobre el, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 19, 25, 26, 38
  metafísica del, 20, 59, 60, 61, 67, 125, 134, 153
    *v. t.* estética
  obra(s) de, xxv, xxviii, xxix, xxx-xxxiii, 2, 3, 6, 7, 9-11, 13, 14, 19-25, 27, 39, 41, 46-48, 51, 55-58, 60, 63, 65-70, 92, 98, 103, 125-128, 131, 132, 134-140, 142-150, 152, 154-160, 163-169, 176, 177, 183, 185, 186, 194
    apertura en la, 46
    comprender una, 165
    desaparición de la, xxxi, 61, 125, 126, 127, 132
    erección de la, 135
    esencia de la, xxxiii, 1, 3, 6, 14, 15, 22, 153
    hacer visible de la, 65, 66, 97, 144
    instalación de la verdad en la, xxvii, 47, 55, 135, 141, 145, 146, 152, 155, 166
    instauración de un mundo en la, 133, 134, 154, 155
    origen de la, 1, 6, 13, 15, 23, 24, 27, 39, 54, 129, 146, 149, 153, 164
    pregunta por la, 6, 13, 26
    rasgos esenciales de la, xxxii, 3, 132, 134, 135, 145, 147
    receptor de la, xxix, 4, 12, 54, 59, 67-69
    ser-obra de la, xxxi, 2, 3, 5, 43, 46, 48, 50, 54, 57, 67-69, 138, 146, 147, 152, 153, 155, 157, 159, 160, 162, 167, 169, 177
  tendencia hacia la, xxviii, 48
  unidad de la, 135, 141, 149, 159, 160, 162, 164-166

verdad en la, 52, 130, 145
origen del, 2, 10, 26, 167
paraje de decisión, como, xxv, xxvi, xxviii, xxx, xxxi, 27, 71, 125, 127-129, 132
pregunta por el, xxvi, xxxi, 2, 14, 19, 20, 25, 27, 39, 59, 134, 152
sagrado del, lo, 21, 22
singularidad del, xxv, 25
tarea del, xxvii, xxxi, 30, 131
tipos de, 24
unidad de las, poema, en el, 130, 131
verdad, y, xxvii, 7, 41, 45, 55, 56, 59, 94, 142
vivencial, 9, 25
artista, 4, 9, 10, 12-14, 22, 42, 43, 57, 63, 66, 95, 104, 109, 110, 139, 144, 159, 164, 186, 188
tarea del, 66
artística, creación, 39, 57, 66, 106

## B

belleza, 4, 5, 11, 13, 94, 145, 161
bello, xxvi, 1, 3-5, 10-12, 20, 21, 27, 59, 69, 94
*Bergung v.* abrigo
bienaventuranza de la enemistad, 30, 31, 34

## C

Cézanne, Paul, xxx, 61, 69, 71, 92-104, 106, 107, 109
camino de, el, 95-97, 99, 106
configurar de, 96, 104, 105, 109
pintura(s) (de), xxx, 61, 92-96, 98, 99, 103, 105, 106, 110
abismal de, 92
Chillida, Eduardo, xxxiii, 168, 177, 179, 180, 181, 185-188, 191-194
cielo, xxxii, 36, 59, 62, 65, 70, 98, 100, 106, 139, 144, 163, 164, 168-186, 189
*Cielo y tierra* (Kiefer), 163-165
coligación, xxxiii, 160, 168, 170, 172, 173, 175-177, 182, 189, 193
comprensión, 53, 140, 142
configurar, xxv, xxx, 33, 35, 101, 104, 106, 109, 135
contienda, xxxii, 3, 49, 50, 52, 53, 55, 77, 89, 110, 120, 122, 123, 132, 134, 135, 138, 140, 142, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 160, 162, 164, 166, 167, 169, 182
mundo y tierra, de, xxxii, 3, 40, 51, 59, 134, 136-138, 141, 144-152, 158, 160, 163, 165-167, 169
cosa, xxx, xxxii, 1-3, 5, 11, 39, 70, 92, 99, 100, 104-106, 111, 150, 158, 168, 170, 173, 174-177, 179, 180, 189, 191
concepción dualista de la, 2
esencia de la, 1, 170, 177, 194
cosmovisiones, 9, 60, 117, 120
creador(es), xxvii, 8, 18, 30-33, 35, 37, 39, 40, 57, 144, 194
Cuaternidad, xxix, xxxii, xxxiii, 59, 62, 65, 70, 105, 168-177, 179-183, 189, 194
cuidadores, 3, 57, 167
cultura, xxvi, 8, 21, 22, 44, 142, 186, 191

## D

Da-sein, 35, 76, 80, 81, 114, 145, 149
Dasein, xxx, xxxi, 35-40, 45, 79-84, 86-88, 106, 109, 110, 113-115, 119, 124, 132, 142, 145-147, 149, 151, 155, 160, 169
creadores, de los, 33, 35
histórico, xxvii, xxxii, 18, 23-25, 27, 29, 30, 33, 34, 41, 78, 81, 86, 130, 133, 147, 148
fundación del, xxvii, 29-31, 33, 35, 40
occidental, xxv, xxvii, 33
decisión(es), xxvi, xxx, xxxii, 7, 8, 13, 15, 17, 25, 27, 36, 43, 51, 56, 60, 70, 77, 84, 85, 87, 90, 97, 107, 109, 111-114, 116, 120-127, 129, 132, 133, 135, 138, 143, 144, 147, 149, 151, 156, 157, 186
acaecimiento de la, xxvii, 29
esencia de la, xxx, xxxi, 111, 114, 115, 117, 120, 121, 122
espacios de, xxxi, 110, 123, 128
fundamento heraclíteo y, 149
histórica(s), xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxii, 2, 9, 13, 15, 18, 23, 24, 29, 36, 51, 78, 79, 89, 117, 136, 146, 149, 150, 155, 157, 158, 168
negatividad, y, 121
paraje(s) de(l), xxv, xxvi, xxviii, xxx, xxxi, 15, 26, 33, 41, 48, 65, 110, 127, 128, 129, 132
instante de la, 82
separación, y, 111
Ser, del *v.* Ser, decisión, del
Ser, por el *v.* Ser, decisión, por el
tiempo-espacio de la, xxix, 72
desocultamiento, xxviii, 4, 28, 41-43, 46-49, 51, 52, 55, 59, 73, 138, 141, 144, 148, 158
despejamiento de la apertura, xxviii, 46, 57
diferencia ontológica, xxx, 102, 107, 108, 147
dioses, xxvii, xxxii, 9, 29-34, 36-38, 43, 50, 59, 62, 65, 70, 106, 114, 136, 139, 147, 149, 156, 157, 164, 168-175, 177-183, 190

donación, xxviii, xxix, xxxi, 19, 48, 74, 75, 78, 79, 91, 103, 109, 124, 125, 129, 132, 166, 171, 173, 188, 190

**E**

elección, 111, 112, 115, 191
*Elogio del horizonte* (Chillida), xxxiii, 181, 182
embriaguez, 12, 13, 14, 172
ensamblaje, 17, 40, 80, 82, 90, 91, 115, 120, 122, 149, 155, 162, 166, 172, 174, 181
ensamble, xxix, 25, 72-75, 80, 82, 83, 85, 87, 94, 98, 103, 145, 151, 161, 166, 174
*Erblickung v.* mirada
*Ereignis*, xxvi-xxx, xxxiii, 7, 9, 16, 17, 19, 26, 28, 29, 34-40, 44-46, 49-51, 55-58, 60-63, 65, 67-69, 72-85, 87-90, 92, 98, 105-111, 113, 115, 116, 119-124, 128, 132, 139, 149-151, 154, 162, 163, 168, 175
  esenciación del, xxix, 36, 38, 50, 72, 73, 76, 77, 79-81, 85, 86
  fundación del, xxix, 73-75
  *v. t.* verdad, acaecimiento de la
escultura, 43, 130, 134, 153, 177, 179, 180, 185, 189, 191-194
espacio(s), xxviii, xxx, xxxiii, 16, 18, 32, 35, 45, 46, 57, 66, 75, 78, 80, 82, 84, 86, 91, 97, 100, 107, 110, 114, 115, 120, 124, 126, 127, 129, 130, 132, 135, 139, 155, 159, 165, 167, 169, 170, 176, 178-183, 186-194
  intermedio, 32, 168, 178, 180, 182
espíritu absoluto, xxvi, 44, 49
Estado, acción que funda un *v.* política
estado(s) sentimental(es), xxvi, 1, 3-6, 11-14, 27, 31, 59
estética, xxvi, 1-7, 9-11, 13, 14, 19, 20, 24, 40, 54, 57, 94, 132, 138, 145, 153, 191
  concepción metafísica de la, xxvi, 1, 2, 6, 9, 12, 15, 27, 135
  fisiológica, 12-14
  historia de la, 2, 4, 5, 8, 13
  inclusión del arte en la, 9
  kantiana, 11, 13
  nietzscheana, 12, 14
  occidental, 1, 59, 134
  platónica, 8
  superación de la, 6, 7, 14
  *v. t.* arte(s), metafísica del; filosofía, arte, del
estilo, 166
eternidad, 88, 105, 179
éxtasis, 84, 86-88, 91, 92
extravío, xxviii, 50, 53

**F**

filosofía, xxvii, 2, 4, 8, 13, 17, 33, 47, 107, 113, 121, 124, 125, 140, 142, 143, 194
  arte, del, xxvi, xxvii, 6, 19, 20, 22, 43, 44, 142
    *v. t.* estética
  tarea de la, 30
  *v. t.* meditación
forma, 2, 3, 14, 22, 137, 145, 153
  artística romántica, 22
fundamento, xxix, 10, 35, 71-76, 78-80, 82, 83, 89, 90, 98, 103, 108, 129, 133, 143, 149

**G**

Gadamer, Hans-Georg, xxxii, 44, 136-139, 141, 147
genio, 10, 22, 33, 57
Germania (Hölderlin), 32, 33, 159, 162
*Gestalt*, 56, 141, 166
griegos, 2, 4, 5, 8, 10, 21, 26, 33, 41, 43, 55, 94, 107, 116, 134, 136, 139, 142-144, 146, 155, 161, 190, 191
  *v. t.* arte(s), griego; tragedia griega
gusto, 5, 10, 11, 128
  juicio de *v.* juicio, gusto, de

**H**

habitar, xxxii, 33, 101, 106, 155, 168, 170, 174-183, 185, 186, 188, 189, 194
Hegel, G. H. Friederich, xxvi, xxvii, 20-23, 44, 55, 138, 142, 150
  arte en, xxvi, 20
Heráclito, xxxii, 4, 49, 64, 80, 135, 149, 154, 156, 159-161, 163
historia, xxv, xxvi, xxviii, xxxii, 7, 8, 10, 17, 23, 24, 26, 30, 33, 35-39, 41-43, 48, 51, 60, 61, 75, 79-81, 85, 92, 107, 110, 118, 123, 124, 126, 130, 134, 136, 148, 151, 152, 156, 157, 166-169, 191, 194
historiografía, xxvi, xxxi, 6, 8, 20, 35, 127, 128, 151, 152
Hölderlin, Friedrich, 24, 31, 33, 35, 38, 135, 137, 159, 161-163, 183-185
*Homenaje a Kandinsky* (Chillida), 193
Homero, 4, 33, 144

**I**

imagen, xxix, xxxiii, 9, 17, 32, 42, 54, 55, 59, 60, 62, 63, 67, 68, 98, 107, 119, 120, 127, 128, 175
imitación, 7, 42-44, 96

inicio
otro, xxv, xxvi, xxviii, xxx, 14, 16, 18, 36, 37, 41, 45, 48, 58, 61, 69, 74, 78, 80, 81, 86, 87, 90, 92, 108, 110, 114, 116-121, 123-125, 168
primer, xxv, xxviii, xxx, 8, 15, 16, 42, 69, 74, 78, 80, 84, 86, 107, 110, 114, 116-119, 123, 124
instalación(es), xxvii, xxxi, 39, 46, 60, 69, 125-128, 132, 143, 145, 152, 155, 167, 178, 179, 181
instante, xxix, xxx, 8, 16, 17, 36, 37, 75, 77, 78, 85, 88-90, 92, 98, 105, 107, 110, 115, 149-152
histórico, 17, 25, 86
tránsito, del, xxvii, 18, 25, 85, 86, 90, 115, 116
visión, de, 65, 103
interioridad, 12, 31, 54, 142, 162
intimidad, xxxi, 31, 77, 79, 121-123, 131, 135, 141, 150, 153, 162-166

## J

*Jardinero Vallier, El* (Cézanne), xxx, 99-101
juicio
conocimiento, de, 10, 11
estético, 10, 11
gusto, de, 10, 11, 57

## K

Kant, Immanuel, 10, 11, 69, 93, 94
Klee, Paul, xxviii, xxxi, 58-63, 65-70

## L

lenguaje, 4, 12, 31, 38, 41, 62, 70, 78, 83, 107, 122, 128, 129, 131, 144, 145, 156
*Lugar de encuentros III v. Sirena varada, La* (Chillida)

## M

maquinación, xxxi, 25, 48, 69, 81, 92, 101, 117, 121, 126-128
materia, 1-3, 97, 135, 137, 141, 145, 153, 177, 191, 193
material, 3, 22, 92, 137, 139, 145, 147, 152-154, 163, 171, 191
materialidad, 137, 139, 153
Medio del Ser, xxvii, 27, 29-35, 38, 163
meditación, xxv, 16, 17, 25, 26, 78, 83, 84, 107, 109, 113, 115, 118-120, 128, 154, 166
arte, sobre el *v.* arte(s), meditación sobre el carácter preparatorio de la, 15
decisional, xxvi, xxxi, 1, 15, 19, 27, 29, 38, 70
*v. t.* arte(s), meditación decisional sobre el
*v. t.* filosofía
metafísica, xxx, 1, 3-7, 10, 12, 14, 16-18, 25, 36, 40, 50-52, 59, 61, 69, 73, 74, 77, 81, 84, 86, 105, 107-109, 116, 118, 119, 121, 123-125, 128, 138, 145, 151, 152
arte, del *v.* arte(s), metafísica del
final de la, 119, 125
historia de la, xxxi, 2, 3, 8, 14, 17, 36, 41, 42, 75, 84, 108, 109, 114, 116, 118-120, 12-124, 177
superación de la, 6, 7
mimesis, 42-44, 54, 65
mirada, 15, 26, 32, 63-65, 67-70, 97, 102, 182, 183, 194
atenta, xxix, 69, 75
misterio, xxviii, 31, 32, 43, 51, 52, 54, 67, 77, 124, 135, 163, 165, 178, 181, 184, 193
modernidad, xxvi, xxxi, 4-6, 8, 9, 17, 24, 61, 81, 107, 119, 120, 125-127, 131
acabamiento de la, xxviii, xxxi, 6, 69, 110, 117, 119, 125-129
*Modulación del espacio II* (Chillida), 193
*Montaña Sainte Victoire vista desde Lauves, La* (Cézanne), xxx, 97, 99, 103
mortales, xxxii, 32, 59, 62, 65, 70, 106, 110, 164, 168-175, 177-183, 190
*Muerte y fuego* (Klee), xxix, 62-65
mundo, xxix, xxxii, xxxiii, 3, 6-9, 12, 36, 40, 42, 43, 53-55, 58, 59, 61-63, 65, 66, 70, 93, 98, 99, 104, 106, 117, 119, 120, 126-129, 131, 133-160, 162-165, 167-169, 173-176, 180-183, 186, 189, 190
apertura del, 136, 138, 142, 144, 147, 148, 162, 163
contienda de, tierra, y *v.* contienda, mundo y tierra, de
erigirse de un, 134, 135, 155
imagen del, 13
instauración de un, 147, 156, 157, 162
técnico, 126, 127, 130, 170
*Música callada* (Chillida), 191

## N

nada, la, 124, 125, 193
naturaleza, xxvi, xxviii, 1, 3, 5, 11, 62, 73, 74, 93, 95-98, 101, 103-106, 127, 130, 151, 155, 165, 167, 179-181
negatividad, xxx, 49, 51, 110, 122, 124, 150

Nietzsche, Friedrich, xxvi, xxx, 1, 4, 8, 10, 12-14, 17, 55, 84, 116, 120, 144
no-Ser, xxviii, xxxi, 30, 31, 49, 77, 78, 85, 110, 120-123, 150, 163
no-verdad, xxviii, 41, 49-54, 85, 132, 163, 165, 167

**O**

objeto, 3, 5, 7, 9-11, 13, 54, 56, 60, 63, 67, 93, 97, 112, 129, 132, 137, 142, 146, 152, 170, 192
ocultamiento, xxxii, 4, 9, 31, 41, 42, 46-53, 55, 59, 80, 136, 138, 141, 145, 148, 150, 155, 158, 160, 163, 167, 169, 184, 185
ofrenda, xxv, 39, 47, 150, 171-173, 193

**P**

parajes, xxv, xxix, xxxiii, 61, 168, 180, 189, 190, 194
  generación de, 169
paso atrás, xxx, 8, 15, 26, 108, 118, 131
*Peine del viento, El* (Chillida), xxxiii, 177-181
pensador(es), xxvii, 4, 8, 26, 33, 41, 47, 101, 143
pensamiento, xxv, 6-8, 21, 22, 27, 33, 81, 94, 95, 97, 99, 118, 120, 142
pensar, xxx, xxxii, 7, 17, 19, 25-27, 29, 30, 33, 34, 37, 40, 41, 47, 51, 81, 82, 88, 96, 97, 99, 101, 102, 104-107, 109, 110, 115, 117, 118, 120, 126, 129, 160, 190
  historia del, 8
  inicial *v.* meditación
Picasso, Pablo, 70, 187
plástica, xxxii, 169
  obra, xxxiii, 176, 180, 182, 189, 190
Platón, xxvi, xxx, 1-6, 8, 17, 84, 116, 143, 153, 160
poesía, xxvii, xxxiii, 10, 29, 32, 33, 128, 130, 131, 137, 140, 144, 153, 166, 177, 183, 185, 191, 193, 194
  tarea de la, 30
poeta(s), xxvii, 30, 32, 33, 94, 100, 101, 132, 140, 144, 184, 185, 186
poetizar, xxv, xxvii, xxx, 29, 30, 32-34, 41, 47, 99, 101, 104, 106, 109, 142, 182-185
política, xxv, xxvii, 9, 19, 25, 27, 29, 33, 39-41, 47, 129, 142
potencias creadoras, xxv, xxvii, 27, 29, 30, 33, 34, 38, 41, 47
presente, xxx, xxxi, 7, 41, 50, 83, 84, 86-91, 98-103, 105, 107, 116, 144, 151, 152, 164, 167, 172, 181, 192, 193
proyecto despejante, 68, 104, 130, 131
publicidad, xxv, 118, 128, 129, 154
pueblo(s), xxvii, 21, 27, 29-31, 33, 34, 41, 135, 136, 138, 144, 146-148, 156-158, 186, 188
  histórico, xxxii, 19, 30, 133, 138, 143, 144, 156, 169

**R**

rasgo, xxx, 141, 164-166, 171
realización, xxx, 15, 18, 33, 41, 44, 72, 76, 78, 87, 90, 92, 100, 102-107, 109, 121, 135, 142, 166
religión, xxv, 13, 21, 22, 45, 47, 129, 140, 142
representación, 5, 8, 10, 11, 40, 43-45, 60, 62, 104, 119, 134, 174
Rin, El (Hölderlin), 29, 30, 32, 33, 163

**S**

sacrificio, xxv, 39, 40, 47, 129, 172
sagrado, lo, 5, 10, 22, 32, 43, 62, 106, 135, 143, 144, 155, 157, 163, 164, 168, 178
*Santa, desde una ventana* (Klee), xxix, 59, 62
*Schenkung v.* donación
semidioses, 30, 32
sensibilidad, xxx, 3-5, 11, 31, 97
sentido común, 11
seña, la, 79, 80, 89, 103
Ser
  abandono del, xxvi, xxxi, 18, 74, 75, 79, 81, 85, 89, 90, 114, 116, 118, 119, 121, 123, 126, 127, 152
  contienda del, 150, 151
  decisión
    del, 78, 111-113, 116, 117, 121, 123
    por el, xxxii, 16, 19, 26, 27, 78, 81, 117, 125, 128, 129, 168
  despejamiento del, 7, 45, 46, 48, 50, 60, 68, 119, 127, 129, 132, 151, 156
  diferencia del, 108, 109, 147
  encubrimiento del, 48, 51
  esenciación del, xxvii, xxxi, xxxii, 36-40, 71, 72, 76, 87, 108, 109, 111, 114, 121-123, 150, 151, 167, 169
  estremecimiento del, 75, 125
  hendidura del, 77, 122
  historia del, 6, 14, 18, 40, 69, 80, 113, 114, 121-124, 131, 145, 151, 175
  instauración del, xxvii, 30, 37
  lenguaje del, 70, 109, 110
  ocultamiento del, xxviii, 28, 45, 47-49, 51, 55, 123, 150
  pregunta por el, xxvi, xxx, xxxi, 1, 2, 6, 7, 10, 14, 19, 20, 25, 27, 29, 45, 59,

84, 102, 105, 107-109, 134, 143, 144, 147, 152, 159
rehusamiento del, xxviii, 48, 79, 89, 123, 124, 125
rehusarse del, xxxi, 74, 76, 89, 90, 123, 132
retraimiento del, xxviii, 54, 57, 129, 150
sustracción del, xxviii, 19
tiempo del, 18, 83, 84, 86
verdad del, xxvi, xxviii, xxxii, xxxiii, 16, 25, 26, 28, 31, 34, 35, 37-39, 45, 49, 50-52, 55, 56, 59, 63, 72, 74-77, 80, 84, 106, 108, 109, 111, 113, 115, 118, 124, 126, 128, 129, 131, 132, 139, 141, 143, 145, 150, 151, 155, 157, 158, 163, 165, 167, 175, 189
contienda (primigenia) de la, xxxii, 141, 145, 149, 158, 165, 169
decisión por la, xxv, xxvi, xxvii, xxix, xxx, xxxi, 9, 15-19, 23, 26, 37, 38, 71, 75, 78-80, 85, 89, 107, 110, 112, 113, 115, 117, 119, 123, 129, 130, 168
esenciación de la, 38, 39, 51, 83, 150-152, 167
pregunta por la, xxx, 16, 57, 116, 118, 142, 143, 149
ser del ente, xxx, 1, 7, 14, 16, 69, 77, 105, 107, 116, 125, 143, 148
silencio
son del, 70, 110
voz del, 70, 164
simplicidad, xxx, xxxii, 70, 100-102, 105, 110, 162, 168, 169, 171, 173-175, 177, 179
simulación, xxviii, 49-53
*Sirena varada, La* (Chillida), 185
subjetividad, 9, 11, 13, 22, 33, 53-55, 67, 114, 120, 126, 138
sujeto, xxvi, 1, 3-6, 9-11, 13, 34, 54, 56, 63, 68, 113, 117, 132, 162, 164
superación, 6, 49, 59, 102, 106-109, 115, 140, 142, 150, 162

## T

*téchne*, 2
temporalidad, xxix, 65, 75, 83-88, 92, 98, 100, 107, 151
*thing*, xxxiii, 170, 171
tiempo-espacio, xxvi, xxix, xxx, xxxi, 16, 17, 38, 63, 71-77, 80-86, 89, 90, 92, 94, 97, 100, 105, 107, 110, 113, 128, 131, 150, 151
vacío de, xxix, xxx, 60, 82, 98
tierra, xxxii, 3, 33, 36, 40, 58, 62, 65, 70, 95, 96, 97, 101, 106, 133-139, 141, 142, 144-148, 150-155, 157-160, 162-183, 185, 186, 188, 189
contienda de, mundo, y *v.* contienda, mundo y tierra, de
traer-aquí la, 133, 134, 140, 142
tragedia griega, 4, 43, 134, 136
*v. t.* griegos

## U

utensilio, 2, 3, 39, 43, 137, 139, 150, 153

## V

vacilación, xxix, 73-75, 78, 82, 90, 91, 98, 103
vacío, xxxiii, 46, 74, 75, 78-82, 86, 89, 90, 92, 98, 108, 171, 173, 176, 178, 182, 192, 193
verdad, xxvi, xxviii, xxx, xxxi, 3, 4, 7, 17, 21, 22, 24, 25, 27, 39-44, 46, 48-51, 53-57, 60, 67, 72-76, 83, 92, 94, 98, 107, 109, 117, 122, 123, 128-131, 136, 138, 140, 145-147, 150, 152, 160, 163, 165-167, 177
abrigo de la, 39-41, 55, 92, 145, 152
ente, en el, xxvii, 38, 39, 41, 47, 48, 92, 145, 146, 151, 166
acaecimiento de la, xxvi, xxvii, xxviii, 24, 44, 167
*v. t. Ereignis*
acontecimiento de la, 24, 27, 43-46, 55, 56, 107, 136, 138, 141, 159, 185
contienda de la, xxviii, 39, 40, 46-48, 57, 136, 144, 145
desocultamiento de la, 136, 148
despejamiento de la, 49, 155, 158
ente, en el, 38, 39, 41, 47, 145
esencia de la, 17, 40, 47-51, 53, 55, 72, 73, 76, 83, 91, 136, 141, 147, 148, 157
instalación de la
ente, en el, 46, 48, 55
modos de acaecer de la, xxv, 23, 92, 138, 142, 166
ocultamiento de la, 136, 141, 148, 152, 158
ponerse-en obra la, 7, 25, 54-57, 70, 117, 130, 189
vivencial, xxxi, 10, 18, 69, 70, 117, 121, 126-128
vivencia(s), xxvi, xxviii, 3-5, 9, 10, 12, 31, 54, 63, 69, 93, 110, 119, 127, 162

**Figura 1.** Paul Klee, *Heilige, aus einem Fenster [Santa, desde una ventana]*. Acuarela, tiza roja y tiza sobre papel sobre cartón, 29,2 x 20,8 cm, 1940, 56, Zentrum Paul Klee, Bern

**Figura 2.** Paul Klee, *Tod und Feuer [Muerte y fuego]*. Óleo y pasta coloreada sobre arpillera, marco original, 46,7 x 44,6 cm, 1940, 332, Zentrum Paul Klee, Bern

**Figura 3.** Paul Cézanne, *Montagne Sainte Victoire vue Lauves [La montaña Saint Victoire vista desde Lauves]*. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, 1904-1906

**Figura 4.** Paul Cézanne, *Le jardinier vallier [El jardinero Vallier]*. Óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm, 1909-1906, Tate Gallery, Londres

**Figura 5.** Eduardo Chillida, *El Peine del viento* Tres piezas de acero, 215 x 177 x 185 cm (cada una), 1977, Playa Ondarreta, San Sebastián, País Vasco, España. Fotografías de Ana María Rabe

**Figura 6.** Eduardo Chillida, *Elogio del horizonte*. Hormigón, 10 m de altura. 1990. Cerro de Santa Catalina, Gijón, Asturias, España. Fundación Chillida-Belzunce

Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 50 13
Correo electrónico: imprenta@quimbaya.udea.edu.co
Impreso en septiembre de 2017